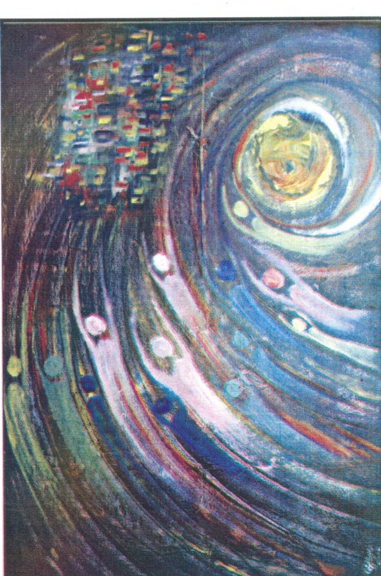
فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى





رابطة الأدب الحديث

الجزء الحادى والعشرون ٢٠٠٣

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الاصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص.

٣ - يخطر الاصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها.

٤ - لا يقبل الاصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ - البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - ترد الى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ - الاصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رابطة الأدب الحديث

٦ شارع بنك مصر - القاهرة.

ت: ٣٩٣٤٦٩٥

لوحة الغلاف

للفنانة: زينب منهى

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة ـ روكسى، شارع أسماء فهمى كلية البنات ـ جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ ـ ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد ـ القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء الحادي والعشرون

أكتوبر ٢٠٠٣



- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. إيزيس فتح الله
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د. رتيبة الحفنى
- أ.د. رضا رجب
- أ.د. زين نصار
- أ.د. سامى نصير
- أ.د. صبرى إبراهيم السيد
- أ.د. طه وادى
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الفتاح عثمان
- أ.د. عبد الوهاب المسيرى
- أ.د. عواطف عبد الكريم
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.ء مراد مبروك
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد بلتاجى
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد الحميد سالم
- أ.د. محمد عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى
- أ.د. محمد عنانى
- أ.د. منى أبو سنة
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. نورية الرومى

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الحادى والعشرين أكتوبر ٢٠٠٣

د . حسن البندارى

يواصل إصدار « فكر وإبداع » دوره العلمى والثقافى ـ بتقديم هذا الجزء الحادى والعشرين إلى القراء المتخصصين وغير المتخصصين، إيمانا منا بأهمية هذا الدور لإثراء المشهد العلمى والثقافى فى عالمنا العربى الذى يحتاج إلى المزيد من الإثراء الفكرى.

يحتوى هذا الجزء على أحد عشر بحثا، تتعلق بمجالات الأدب، والنحو، والموسيقى والاجتماع. وهى:

« نازك الملائكة وأحدث قصيدة لها (بين يدى الله) للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، و« بنية الاستباق الكاشف، فى قصص نجيب محفوظ » للدكتور حسن البندارى، و« تعدد أوجه الإعراب فى الجملة القرآنية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، وقراءة المسكوت عنه فى ديوان الشاعرة الإماراتية ميسون صقر (رجل مجنون لا يحبنى) » للدكتور محمد عبد المطلب، و« مساواة الرجل والمرأة.. نظرة علمية بعيدا عن الشعارات للدكتور الطبيب حسين أمين.. و« التوظيف الأسطورى فى رواية الكاتب المصرى محمد جبريل (اعترافات سيد القرية) » للدكتورة سعاد صالح، و« ظواهر أسلوبية فى شعر الشاعر المصرى أحمد سويلم » للدكتورة عزة جدوع، و« ثلاثية الحجر والسجن والشهادة فى ديوان الشاعر الفلسطينى: عبد الناصر صالح (المجد ينحنى أمامكم).. دراسة نقدية للدكتور عبد الهادى أبو سمرة، و« حرية أمريكا الزائفة فى شعر الشاعر الأمريكى لانجستون هيوز » ترجمة ودراسة للدكتورة بثينة أحمد أبو المجد واتجاهات النقد الموسيقى المعاصرة لتطور الحركة الموسيقية فى أوربا. فى القرن الثامن عشر » للدكتورة سهير أسعد طلعت، و« خصائص أسلوب الأداء الغنائى فى قالب القصيدة عند رياض السنباطى، وفريد الأطرش » للدكتورة ماجدة عبد السميع.

وقد أعدنا فى هذا الجزء « باب المتابعات وهو خاص بعرض الرسائل الجامعية. ويتولاه الباحث الأكاديمى مصطفى عبد الوارث.. حيث يقدم تحليلاً لرسالة الدكتوراه « عبد العزيز شرف ناقدا » التى نوقشت الشهر الماضى.

وبهذا الجزء الحادى والعشرين يكون عمر إصدار فكر وإبداع قد بلغ خمس سنوات. قدم خلالها إحدى وعشرين جزءاً حفلت بدراسات باللغة العربية، وباللغات الإنجليزية، والفرنسية والإسبانية، والصينية، والفارسية.

والله الموفق إلى الصواب

نــازك الملائكــة
وقصيــدتها " بين يــدى الله "

د. محمد عبد المنعم خفاجى*

- ١ -

المســاكين بأســــماءُ فمُـــدِّى لأســاهمْ كفيــكِ يفــنَ الشـــقاء

إن يكونوا جنَـــوْا فقلبُــكِ أســمَى أو يكونوا ضلوًا فـــأنت السـماء

ليس يُعيى كفَّ الألوهَةِ أن تمـــــ ـــحو حـــزنَ المعذبيـــن الجيــاعِ

فهى نبعُ الحياةِ و الخير و الحسن وبــرءُ الأحــــزان والأوجـــاعِ

جئتُ يا رب تحت ليلـــى الطويـــل المرِّ أبكى حزنى وحزنَ الوجـــود

حين ضاقت بى الحياة وأسلمــــــ ـــت قيــادى لليــأس و التنكيـــد

* أستاذ الأدب العربى بجامعة الأزهر

جئتــك الآنَ يــا إلــهى ومــالى غيرُ قلبى ونغمتـــى مــن شــفيع
أنا من قد رسمتُ مأساة هذا الـــ ـكون شــعراً رويتــه بدموعــى
ها أنا ذا مـــددتُ كفــىَّ يــا رب وعُــودِى مُلقَــى علــى قدميـــاً
وهو لحنى الأخيرُ يا رب ذوّبــ ــت حياتى فيــه وحلمــى النقيــا
فإذا لـــم يطــل سـماء ك ألحــا ــنى فعـــذرى كيــانىَ البشــرىُ
وإذا مــا تركتنَــى لشــقاء الـــ ـعيش يلهو بى الدجـــى الأبــدى
فهو حظى مـــن الحيــاة قضتــه شرعةُ الدهـــر والوجــود العتيــد
كل حى لابد أن يقطـــع ا لعمـــ ـر صريعاً على تــراب الوجــود
بين فك الرحــى يُغنِّــى ويبكــى ويــذوق الحيــاة بشــراً وحزنـــاً
آه لابــد مــن أســـانا فمـــاذا نفع هذى الشكوى الحزينـــةِ منَّــا
فلنلذْ بالإيمان فـــهو ختــام الـــ ـيأس والدمع والشـــقاء ا لعــاتى
يمسح الأعين ا لحزينـــة مــن أد معها ا لحـــائرات فـــى الظلمـــات

فاصرخى يا رياح فى شُعَبِ العـــا لـم وامضَـــى تفجعــاً وعويـــلاً
وأصخبى يا بحار ما شئت فى سمــــ ـعى واستصرخى الضحى و الأصيـلا
واطغَ يا ليل بالآسى ومعانى الـــ ـيأس فى قلبى الرقيــق ا لكئيــب
لن ننال الآهـــات منـــىَ بعــد الأ ن حتى إن عشت فـــوق اللــهيب
فـــوراء الحيـــاة معنـــى عميـــق ليـس تفنيـه سَـورة الأحــــزان
هـــى معنـــى الألوهـــة الخــــالدُ المرجوُّ خلف الوجــود والأزمـــان

- ٢ -

نازك شاعرة من أبو للو

نازك الشاعرة المبدعة ، التى طارت شهرتها فى كل مكـــان .. بنت بغداد ، والشاعرة الأولى فى عالمنا العربى،غنت آلام الأمة العربية وآمالها ، وفتحت بشعرها مغاليق النص الشعرى، ومدت الجسور بيـــن التجربة الرومانسية والإبداع الجديد، وأخرجت القصيدة مـــن الفرديـــة الذاتية إلى النص الجماعى.

شاعرة مجددة حافظت على الديباجة العربية الأصيلـــة للقصيـدة الشعرية ، جددت برفق وتؤدة فى بناء القصيدة؛إلى حســها الموســيقى

المرهف وصورها الشعرية الخلابة.

وإليها تنسب ريادة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بقصيدتها (الكوليرا) التى نظمتها عام ١٩٤٧ .

وهى وأن اقترن اسمها بميلاد الشعر الجديد ، فقد كان مع ذلك ميلادها الشعرى مقترناً بأبوللو والأبوللين من مدرسة د/ أحمد زكى أبو شادى وحوارييه الشعراء المجددين : ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وصالح جودت ومختار الوكيل والسحرتى وعبد العزيز عتيق والصيرفى ، وعامر بحيرى وأضرابهم.

درستْ الآداب فى دار المعلمين العليا ببغداد على طائفة من أساتذتها من كبار الأدباء ، ومع طائفة من زميلاتها الأديبات والشاعرات ، ومن زملائها الشعراء ، ومن بين هؤلاء وهؤلاء : بدر شاكر السياب ، وعاتكة الخزرجى ، ورباب الكاظمى ، ولميعة عمارة ، وصدوف العبيدية . وفى يمنى يديها دواوين المهجريين و الأبوللين وبخاصة ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل ، وقد ألفت كتاباً نقدياً عن على محمود طه .. وفوق ذلك كله كانت هناك تأثرها بأبويها الشاعرين : صادق الملائكة ، وأم نزار الملائكة التى أهدت إليها ديوانها " قرارة الموجة " عام ١٩٥٧ بجملة موجزة : إلى أمى أول شاعرة خصبة تتلمذت عليها . وفى هذا الديوان ثلاث مرات فيها (٣٠٩- ٣٢٠ ج١ الديوان) نظمتها فى ١٥ و ١٧ و ٢١ / ٨ / ٩٥٣)

ولما ذاعت شاعريتها وتفوق إبداعها الشعرى فى سن مبكـــرة أصدرت دواوينها :

- عاشقة الليل عام ١٩٤٧ .
- شظايا ورماد عام ١٩٤٩ .
- ثم ديوانها " قرارة الموجة عام ١٩٥٧ " الذى جاء مؤكداً نبوغ شاعرة عربية مبدعة.
- وفى عام ١٩٦٨ أصدرت ديوانها الرابع " شجرة القمر "
- ثم صدر لها عام ١٩٧١ ديوان " مأساة الحيـــاة وأغنيـــة للإنسان " وفى هذا الديوان قصيدة بعنـــوان " ذكريـــات الطفولة "(١) ، وهى من أجمل القصائد . وهذا الديـــوان مطولة نظمتها الشاعرة ، أو قل نظمـــت أكثرهـــا عـــام ١٩٤٨ ، وهى فى الخامسة والعشرين .

وصارت نازك من رواد الشعر العراقى ، بل من رواد الشـــعر العربى الحديث ... ولنازك فى النقد الأدبى كتابان مشهوران ، همـــا على محمود طه – قضايا الشعر المعاصر.

وصدر لها بعد ذلك ديوان " يغير ألوانه البحر ".

---

(١) ٣٦٠ / ١ الديوان – ط دار العودة

- ٣ -

إن ملامح القصيدة عند شاعرتنا هى ملامح أبوللية رومانسية ، من تعداد القوافى وتنويع الأوزان والتفاعيل ، ومن الهيام بالطبيعة التى أحبتها وذابت فيها ، وأخذت عنها ألحانها ، إلى الشعور القوى الشديد بالاغتراب ، والحلم بالمستقبل ، مع الالتفات إلى الماضى بين الحين والحين ، والحياة مع الذات والنفس والوجدان والعاطفة والتجارب الحزينة .

وفى مدرسة أبوللو انطلقت الدعوة إلى الشعر الجديد وكان من أكثر الشعراء حماساً له أبو شادى والسحرتى .

وقد التفتت الشاعرة إلتفاتة ذكية إلى رواد أبوللو ، فاهتمت بالصورة الشعرية وبموسيقى القصيدة اهتماما شديداً ، متبعة فى ذلك خُطا على محمود طه ، الذى كانت القصيدة عنه بصورها الدقيقة ، وموسيقاها الشجية ، وتجربتها العميقة ، أدق تعبير عن مشاعر الشاعر ووجدانه وذاته . وأظن أن ديوان " أغنية الرياح الأربع " لعلى محمود طه له ملامحه التى تظهر من بعيد فى القصائد الخمس التى سجلتها الشاعرة بعنوان " أنشودة الرياح " فى ديوانها " مأساة الحياة " .

وتكثيف الرمز فى شعر الشاعرة ، مع العناية بالموسيقى والهيام بالطبيعة ، والشعور الشديد بالاغتراب ، والحياة مع القلق والدجى والليل والأشباح ، هى كلها من سمات القصيدة عند الشاعر محمود حسن إسماعيل .

وبحق نرى ظاهرة الشعور بالاغتراب وبالخوف والقلق والحيرة . والليل الذى تعشقه بأسراره الرهيبة التى لا تتكشف أبداً ، والحلم بالمستقبل حيناً والارتداد إلى الماضى حينا آخر ، واضحة جلية فى شعر شاعرتنا المبدعة وهى فى قصيدتها"الأرض المحجبة" تبحث عن أرض السعادة فلا تجدها .

والشاعرة تؤمن بالحرية ، وتكره القيود ، وتطوف بمقلتيها صور الغد ، كما نراها فى قصيدتها ' الرحيل " التى تقول فى ختامها :

وقولا له إننا لن نعود

لأرض القيود

فقد أشرق الفجر منذ عصور

وإذا كنت أقول عن نازك الملائكة : شاعرة أبوللية ، فلقد ظهرت الخصائص الابوللية الشعرية فى إبداع الكثير من الشعراء العرب ، ومن بينهم على سبيل المثال :

- الشابى (فى تونس) .
- التيجانى يوسف بشير (فى السودان) ، ثم تلاه الفيتورى ومحيى فارس (فى السودان) .
- محمد حسن عواد (فى السعودية) ، ثم حسن عبد الله القرشى .

وغير هؤلاء كثير من مختلف أرجاء العالم العربى من الشعراء

. وهذا لا ينفى أن لشاعرتنا ولكل شاعر من هؤلاء الشعراء شخصيته المتميزة المستقلة.

- ٤ -

ونازك رائدة الشعر الجديد الذى تحدثت عنه ورسمت ملامحه ، فى كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ، بل ونظمت منه.

وتقول فى صدر ديوانها " شظايا ورماد " متهكمة :

" كأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعراً إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل ، وحُرر الشاعر من طغيان الشطرين " واستنكرت الشاعرة القافية الموحدة .

ولما رُميت الشاعرة بجحودها للتراث الشعرى الأصيل كتبت عام ١٩٦٨ فى ديوانها " شجرة القمر " تقول : " لم أدع يوماً إلى الاقتصار على الشعر الحر ، إننى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت ، وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه دون أن يتعصب له أو يترك الأوزان العربية الجميلة .

وعلى ريادة نازك الملائكة للشعر الجديد ، يتفق أكثر النقاد المنصفين وقصيدتها " الكوليرا " مشهورة و كتبت عنها وعن تجربتها الشعرية فى كتابها " قضايا الشعر المعاصر " ، وفى مقدمة ديوانها " يغير ألوانه البحر ، ومقدمة ديوانها " شظايا ورماد " الصادر عام١٩٤٧ ويحاول الجاحدون لفضل نازك الملائكه أن ينسبوا ميلاد الشعر الجديد

إلى شعراء أخرين من بينهم : عبد الرحمن الشرقاوى فى ديوانه "رسالة من أب مصرى إلى ترومان " الصادر عام ١٩٥١ ويقول عنه أحمد عبد المعطى حجازى : الشرقاوى رائد حركة التجديد فى الشعر فى مصـــر .. ومن بينهم كذلك صالح الشرنوبى فى قصيدته "اطياف " ، وبـــلكثير ، وخليل شيبوب ، وابو شادى وشكرى والمــــازنى ونـــاجى والســياب ، ولويس عوض وسواهم ٠ ومهما قيل فإن القصيدة الجديدة لـــم يكتمــل نموها إلا على يدي نازك.

- ٥ -

ونعود إلى قصيدة الشاعرة " بين يدى الله " التى يستبين النـــاقد منها رومانسية الشاعرة بإغراقها فى الحلم البعيـــد وبشــعورها الحـــاد بالاغتراب والعزلة عن العالم وحنينها إلى أفاق الحرية الواســعة التـــى تجدها فى الطبيعة الجميلة ، وفى الريف الوادع ، وبين يدى النهر الثائر ، وفى الخمائل الندية والربيع الباسم ، وعند طبقات الشعب الكادحـــة : ولجوئها إلى الأساطير المتوارثة ، وإلى الملاحم الشعبية التـــى تحكـــى حياة الشعوب ، واقتران شعرها بالرمز " وعنايتها بالموسيقى وبالصورة الشعرية النادرة ، وبمحاولاتها فى حل طلاسم الحياة ، وبحبها للـــتراث ومحاولة التجديد والإضافة إليه .

ورومانسية الأبولليين لا يمترى فيها أحد ، ولا يجحدها ناقد .

ماذا تعنى القصيدة " بين يدى الله " ؟

قصيدة نازك هذه تحتوى على العديد من السمات الفنية للقصيدة الأبوللية .

وأول ما يطالعنا فى القصيدة هذه المثنوية الفنية التى تتمثل فى التزام القافية وتجددها فى كل بيتين من أبيات القصيدة ، وهو لون من ألوان التجديد لجأ إليه الشعراء الأبولليون تخفيفاً لقيود القافية الواحدة للقصيدة ، وقد كانت هذه القيود فى رأى شكرى وأبى شادى ومن قبلهما توفيق البكرى مدعاة للمناداة بالشعر المرسل المجرد من القافية .

والمثنوى كثر فى شعر الشعراء الفارسيين من أمثال سعد الشيرازى وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومى .

وتجديدات الأبولليين فى القصيدة كثيرة من وحدة القصيدة عضوية وموضوعية ومن الشعور بالاغتراب والسباحة فى المجهول وأن يكون الشعر نابعاً من الوجدان والذات ومصوراً لكل الدقائق فى حياة الإنسان وتتبع كل خطوات المشاعر والأحاسيس للشاعر وهو ينظم قصيدته والعناية بالصورة الشعرية وبتجربة الشاعر الفنية ، كل ذلك مما جعل شاعرتنا تقترب من الفكر الشعرى لناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل اقتربا شديداً ، مع عنايتها بالموسيقى الشعرية وتبدو القصيدة من خلال ذلك كله وكأنها رسم بالكلمات ... والإيمان العميق البادى فى كل أبيات القصيدة هو الدواء الأوحد لأزمات الإنسان المعاصر فى كل أطوار حياته ، وهو سر السعادة الروحية التى يشعر بها الإنسان عند ما يضع نفسه فى كنف السماء تاركاً كل همومه وأحزانه وآلامه وراءه ظهرياً .

- ٦ -

والشعور بحدة هذه الأزمة الروحية والنفسية والمادية وبوطأة ذلك الشقاء الإنسانى فى الحياة وفقدانه بسبب ذلك لحريته وإنطلاقاته هو صرخة الشاعر الأبوللى فى وجه الحياة ، وهو ما عبرت عنه شاعرتنا تعبيراً قوياً فى كل أبيات القصيدة .

ولا يقتصر أمل الإنسان المعاصر فى التخفيف من معاناته هو وحده ، بل يتعداه إلى كل المعذبين والمحرومين والأشقياء فى حياتهم ، وإلى الجياع فى فلوات الحياة ، والأنسان عاجز عن أن يسعد نفسه ويسعد من حولة من المحرومين والتعساء والبائسين ولا موئل له إلا الاستظلال بظل السماء والارتماء فى أحضانها .

وتشير القصيدة إلى أن الفن والغناء والشعر لن يخفف من عذاب النفس وآلامها ، ولا شئ آخر إلا السماء القادرة المهيمنة على مصائر الناس والعالم والحياة .

والشاعرة تجيد الضرب بالعود تتسلى به عن أحزانها ولكن العود لم يصنع شيئاً لها فهاهو ذا ملقى على قدميها وكأنه جفت ألحانه ، وضاعت نغماته وذهبت أغاريده .

ولم يبق فى يدى الشاعرة شئ أخر تلوذ به فى أزمتها الروحية إلا السماء .

اليأس والحزن والألم والشكوى والأنين كلها لا تصنع شيئاً للإنسان المعذب الشقى المكروب ، ولا شئ إلا بيد الله.

لا شئ يصنع الاطمئنان والراحة النفسية للإنسان إلا السماء وإلا يد الرحيم الرحمن .

الشاعرة بصوفيتها المؤمنة ، وبفلسفتها الروحية لم ولن تجد شاطئاً للأمان والاطمئنان والراحة النفسية إلا فى ضراعاتها لله ، وفى ابتهالاتها العميقة لرب الحياة والوجود ، وهى تقدم قصيدتها إلى الخالق الأعلى والقادر الأسمى فهو وحده الذى يخفف من آلام المحزونين ، ومن معاناة المحرومين ، ومن شقاء الأشقياء وتعاسة التعساء .

ومهما اشتدت أزمة الإنسان المعاصر ، وامتد صخب البحار فى سمعه ، والرياح فى أذنه ، وطال ليل العذاب على المعذبين ، وتعالت أنات المتوجعين ، فلن يخفف كل ذلك من عذابهم شيئاً ... إن الخالق الأعلى هو وحده القادر على إسعاد البشر ، وعلى رفع المعاناة عن التعساء ، وويل للمحرومين من رعاية السماء .

القصيدة شعور شديد بالألم ، وما أصدق الشاعر فيما يقول :

تفردت بالألم العبقرى وانبغ ما فى الحياة الالم

وأنها كذلك لأشد ألما وحزنا و شعوراً بالاغتراب فى حياتها ، والقصيدة دعوة قوية للرجوع إلى رصيدنا المدخر من الإيمان واللواذ بالله ، والعودة إلى أحضان السماء .

والشاعرة بلسان المؤمنة ترد بذلك على دعاة الإلحاد الذين لا يرون أن الله موجود ، بل وأن وجوده ضرورة إنسانية ، وكتاب " الإنسان ليس وحيداً " لرئيس أكاديمية العلوم بنيويورك والذى ترجم إلى العربية خير رد على هذه الفلسفات الجامحة.

لقد جاء الرومانتيكيون فى القرن الثامن عشر بفكر المجافاة او المعاداة للدين ، سواء فى ذلك فولتير او ديدرو وغيرهما ، ولكن روسو كان يحترم الدين ويؤمن بالله مع ثورته على الكنيسة وفلسفتها التربوية.

وعندما نبَّه نابليون فليسوفاً ملحداً إلي أن كتاباته ليست فيها أية إشارة إلي وجود الله ، ردّ عليه هذا الإنسان المغرور : " ليست بنا حاجة إلي إفتراض وجوده يا مولاي " ؛ و كذب فيما قال ، و ضل ضلالاً بعيداً .

وفى القرن العشرين سيطرت العبثية والوجودية والماركسية على الفكر الغربى ، وفقد المجتمع الأرربى اليقين الدينى ، وأعلن اندريه مالرو فى مؤلفه " إغراء الغرب " عام ١٩٢٥ أن ثمة عبثية جوهرية تسيطر على اللحظات الكبرى فى حياة الإنسان .

وأضرب الإنسان الغربى عن سماع صوت الأله والرسالات حتى ليرى إيمان العربى المسلم إرهاباً وتهديدا لحضارة الإنسان ولمستقبل الإنسان

ونعوذ بالله من هذا الإفك العظيم .

بنية الاستباق الكاشف فى قصص نجيب محفوظ

د . حسن البندارى *

يعمد نجيب محفوظ فى عدد غير قليل من القصص إلى مساندة كل من السرد الوصفى الآنى، أو السرد الوصفى الماضى بلون سردى مخالف هو السرد المتقدم(١). Narration anterieure، الذى يعنى أن الكاتب أو السارد يستشرف مستقبل الحدث، أو يرصد ما يمكن أن تفعله الشخصية أو ما سوف يصدر عنها من تصرّفات وإجراءات محتملة، يتطلبها الموقف القصصى.

ويتصف السرد حينئذ بأنه «استطلاعى» يتخذ غالبًا «صيغة المستقبل»(٢). حيث يمكن لنا أن نصف سرد الكاتب حينئذ بالاستباق(٣) Prendre davance على النحو الذى استخدمه جلزوردى بتقديمه الحدث لا كما يقع، «وإنما كما سيحكى فيما بعد»(٤)، أو هو الذى أطلق عليه بعض النقاد المحدثين: التنبؤ القصصى: Foreshadow الذى يوظفه الكاتب «لاستباق أو تهيئة القارئ نفسيا للأحداث

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات جامعة عين شمس.

(١) سمير المرزوقى ، وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا . بغداد وتونس ط١٩٨٦ صـ ٩٧.

(٢) السابق صـ ٩٧.

(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة الكتاب ط(١) صـ٤٣

(٤) السابق صـ ٤٤.

القـادمـة»(١)، قاطعـا به السـرد الوصـفى الآني، أو يوظفـه الكاتب بغـرض جـعل الشـخصـيـة المركـزية فى القـصة «تـتـخـيل أن ثمـة شيـئًا نتـمناه أو نخـشاه سـوف يحدث»(٢).

ويتضح ذلك فى قـصص عديدة من قصص الكاتب . مثل قـصص: نور القمر، وأهل القـمة، وسمـارة الأميـر، والربيع قادم، والوجـه والقناع، والقتل والـضحك، ونصف يوم، وتيزة أم عزيز.

ويتسم الاستـباق فى هذه القصص بسمتين تتعلقـان بتقديم الاستباق بـضميرى المتكلم، والغائب، اللذين يسرد بهـما السارد الحدث، وكيف أن كل ضمـير يتدخل فى إضفاء الطابع الدرامى على الشخصية أو الحدث ـ ليلتقى الأداء من ثم مع قابلية المتلقى للنص المسرود واندماجه به، واتحاده معه.

أما السمـة الأولى: فـتـتـعين فى أن السارد قـد عـمد إلى سـرد الحدث بضـمير المتكلم، الذى يوحى توظيـفه بمعـان تساعد علـى الوعى بدلالة النص المسرود. كـما نرى فى قصص (نور القمر) و(نصف يوم) (وأيوب) وغيرها.

ففـى قصة (نور الـقمر)(٣) ـ يقـرر الراوى السارد (أنـور عزمى) اتخـاذ إجراء يواجه به إخـفاقه فى التـقرب من نور القمـر، مغنية كـازينو «واق الواق»، ويحسم «عمليـة الانتظار» التى وضع نفسـه فيهـا أملاً فى الفـوز بحب هذه المغنية الجـميلة، ورجاء فى الاستحواذ عليها، والتمكن منها. وفى سبيل ذلك عمد السارد إلى طرق عدة أبواب رأى أنها سـتحقق غرضه، وتبلغـه أمله، فعقد مجمـوعة لقاءات بدأت بحمودة جرسون الكازينو الذى عرف برغبته الصريحة.

«ـ حمودة .. أرغب فى مقابلة نور القمر لأهديها إعجابى.

ـ الجميع يعلنون الإعجاب بالتصفيق.

ـ ولكنى أريد أن أقدمه بنفسى.

---

(١) د. عدنان خـالد عبـد الله. النقد التـطبيقى الـتحليلى، دار الـثقافـة، العامـة. بغداد ط(١) ١٩٨٦ صـ ٨٠.

(٢) د. طه وادى: دراسـات فى نقـد الرواية، الهيـئـة المصـرية العامـة للكتـاب ط(١) ١٩٨٦ صـ٣٧.

(٣) نور القمر: مجموعة الحب فوق هضبة الهرم مكتبة مصر ط٧٩ صـ٤

ــ ممنوع.
ــ من صاحب هذا الأمر السخيف؟
ــ أصحاب الشأن فى الكازينو، ما أنا إلا عبدٌ مأمور.
ــ ولكن لماذا؟
ــ لا أدرى يا سيدى، جميع الزبائن يعرفون ذلك.
فقلت بعجرفة
ــ ولكنى سأدخل»(١).
وقد عقد اللقاء الثانى بحمودة أيضًا لنفس الغرض على هذا النحو.
«ــ ما معنى هذا ياحمودة؟
ــ تسأل عن نور القمر.. هذا هو الواقع.
ــ أهي سيدة مصونة حقًا ؟
ــ هى كذلك فيما ترى
ــ وما السرّ؟
ــ لا علم لى به.
ــ يوجد سرّ ولا شك.
ــ علمى علمك»(٢).

ويتواصل هذا اللقاء، الذى أورد فيه حمودة معلومات قادته إلى أبواب تتمثل فى المدير (موسى القبلى)، وحارسها الشخصى (سنجة الترام)، الذى عرف منه أن موسى القبلى قواد وصاحب بيت دعارة، وأن نور القمر لا تعنى له شيئًا؛ فهو مجرد حارس مأجور، ولا فرق عنده بين أن تكون نور القمر مصونة أو غير مصونة. قال سنجة الترام.

«ــ ليكن ما يكون ـ هبها امرأة مصونة، أو رجلا متنكرًا فى صورة امرأة، أو عشيقة المدير، أو صاحب الكازينو، ماذا يهم؟ من حسن الحظ أننى لا أرغب فيها »(٣)

(١) السابق صـ١٠
(٢) السابق صـ١١
(٣) السابق صـ ١١

وقـد تمخص هذا اللقاء عـن تعزيز رغـبتـه فى أن يلتـقى بموسى القـبلى فى بيت الدعارة ـ رغما عنه ـ فهو يراه طريقا إلى الوصول إلى نور القمر يقول السارد: «كم لعب الأمل بقلبى أن أجـدها عقـب فتـح البـاب، ولكن المعـجـزة لا تقع بمثل هذه السهولـة.»(١) ومن ثم فقد عمل على إثارته لكشف حـقيقة العـلاقة التى تربط نور القمر بحفنى داود، الذى عرف برغبة أنور عـزمى عن طريق الرقباء وفى مقدمتهم موس القـبلى الذى أودع السجن. ولذلك جـاءت الفرصة المنتظرة ليـتولى الإدارة، فـيكلف بها من حـفنى داود على نحـو من الإلحاح. أى أن أنور عـزمى طرق أبواب الوصول إلى هذه المغنيـة الجميلة فى إجراءات متـتابعة ذات حوارات عدة، مـقترنة بشذرات من الهمس الباطنى المحرض على الاسـتمرار مهما كانت العواقب، التى جعلته يقبل الخوض فى مغامرة «التهريب».

وقد أدت هذه الإجراءات التصـميمية المتعاقبـة والمترابطة ـ إلى «التوقف» لتأمل فـعله فى الآن والمستـقبـل يقول: «الحـياة تمضى فى طريـقهـا، لا أجنى منها إلا أمـرّ الثمرات، احترق مثل شمعـة فيترسب ذوبى فى ماء آسن، وأسرى عن نفسى وأقول لها: إنى خليفته (أى خليفة حـفنى داود) لا خليفة له غيرى. ولكن: هل أقنع بالصبر كالعجائز؟ ألا يجدر بى أنا المغامر بالتـهريب أن أغامر بالاقتحام؟، ولكن كيف وهو متصدّ لى مثل كلب الحراسة».

إن هذا التوقف للتـأمل والمساءلة ليس إلا «قطعًا سرديًا» هدفـه النظر لناتج الفعل وأثر التصرّف؛ فـرغم سهولة مسيـر حياته كما يظن البـعض ـ فإنه لـم ينل ما يرضى تطلعـه وطموحه، ويبـدو أنه لن يحظى منهـا بفائدة فى المسـتقبل. وكـيف يطمع فى فائدة ما بينما لم تجن نفسه إلا أمر الثمرات ؟! ويؤيد ذلك إحساسه بضياع مسعاه ـ حتى الآن ـ؛ فهو يرى نفسه شمعة تحترق وتتضاءل، وتأخذ بقاياها (أو بقاياه) الذاتية طريقها إلى مـجهول لا يعلم به سواه. إن ذوب نفـسه المترسبـة من الاحتراق تمضى فى ذلك المجهـول إلى الماء الآسن الذى لن يلتفت أحـد إليه، ولن يحـرص أى عابر عليه.

وربما هزته صحوة بأن حـفنى داود العجوز السبعينى ـ لن يعـيش إلى الأبد، فهو

(١) السابق صـ٢٠.

إذن خليفته في المستقبل من حيث إرثه ـ بعد أن سلمه إدارة الكازينو ـ لكل شيء. فعليه إذن أن يعتصم بحبل الصبر ويستمسك بسلاسل الاحتمال. ولكن طبيعته الفوَّارة المتقدّمة دائمًا لن تقبل في المستقبل أن يظل موثقا بهذا الحبل أو بهذه السلسلة إلى الأبد، فلا يقنع بالصبر إلا العجائز. وإذا كان قد غامر بالتهريب في الماضي القريب ولم يضبطه أحد ـ فإن بمقدرته في المستقبل أن يغامر بالاقتحام لإزاحة هذا الغموض المضروب بإتقان حول نور القمر، ولكن كيف له أن يفعل وحفني داود في حالة تصدّ آنية له مثل كلب الحراسة الشرس؟.

وقد أدى به هذا التصور النوعي إلى اتخاذ قرار بالتقدم خطوة جريئة نحو العالم الخفي لنور القمر، لأنه لن يقبل الانتظار على هذا النحو إلى الأبد، ولأن الحصول على شيء يتطلب السعي إليه. ولأنه قد هيأ نفسه إلى ذلك ـ فإن الفرصة التي لاحت له سرعان ما قبض عليها على هذا النحو: «انتظرت متابعًا عقارب الساعة. اقترب موعد الغناء فاتصلت بالفيلّا في التليفون. رد على صوتها:

ـ أنور عزمي .. ماذا أخركم؟

ـ لن نأتي الليلة.

ـ ولكن الجمهور منتظر.

ـ تصرف ... مع السلامة.

قطعت الخط. وجدتني في دوامة من الابتهاج والانفعال والحيرة. إنه أول حوار يدور بيني وبينها وإن لم تمازجه نبرة طيبة أو كلمة مجاملة. أين حفني داود؟. لم لم يبلغني بالأمر؟؟ لم لم يرد بنفسه؟ وكان عليّ أن أواجه الجمهور معتذرًا عن غياب نور القمر»(١).

فقد دفعته هذه المحاورة المعززة بشذرات من البوح أو الحديث النفسي ـ دفعته إلى اتخاذ «قرار جري» وهو الانطلاق إلى شارع أصلان الذي يضم فيلّا حفني داود، أملاً في الالتقاء بنور القمر يقول: «عند منتصف الليل وقفت أمام الفيللا بشارع أصلان. نائمة مغلفة بالظلام ولا بصيص نور في الداخل .. ترى هل جاءت المعجزة؟ عمّ يتكشف الستار الأسود؟!»(٢).

---

(١) السابق: صـ ٤١.

(٢) السابق صـ ٤٣.

وقد تواصل هذا القرار فلم يهن ولم يتراجع رغم علمه بخبر هربها، تاركة (حفني داود) يواجه وحده الموت. ذلك أنه لم يتصور للحظة أن تغيب عن مجاله نور القمر، ومن ثم شعر أن «الحياة قفراء لدرجة الرعب، لا شيء ولا معنى ولا طعم. وهذا الإحساس المتغلغل في الأعماق بالإحباط والحزن وخيبة الأمل.»(١).
إن هذا الشعور جعله يفكر في مستقبل موقفه من هذه المرأة أو الفتاة: «هل أستطيع أن أواصل الحياة بخواء شامل وقلب معذب؟»(٢). كما جعله يتوقف عن السعي بحثا عنها، والامتثال لأمر الطبيب ببناء حياة زوجية مستقرة، فتزوج من أرملة محدودة التعليم ومتوسطة الحال وذات ابنة في الرابعة، وخالط مجتمعه الذي كان قد هجره وغاب عنه بسبب «واق الواق»، ونور القمر .

ولكن السارد مالبث أن أزاح هذا السرد الآني بسرد مغاير مكنه من أن يستشرف ويتأمل مستقبل علاقته بزوجته فائزة. وعلاقته بنور القمر. فرغم تنفيذ قرار الزواج وتعامله مع الواقع الجديد الذي أثمر جنينا أسهم في تلاشي تجربة نور القمر ـ فإنه عمد إلى التفكير في هذا الواقع الذي مازجته بقوة ذكرى نور القمر، على نحو تحول معه السرد الآني إلى سرد استباقي. يقول: «سرعان ما لمحت مخايل الأبوة، تلقيتها بقلق وحب استطلاع ونوع من السرور، ولكن أسير الحب مازال يرزح تحت أغلاله الصلبة. ثمة شعور بالذنب كدرني أني في الحياة الأخرى سأطلق زوجتي المخلصة لأتزوج من الأخرى. من يدري؟: فلعل زوجتي ترجع وتتذاك إلى زوجها المتوفى أو إلى من يروق لها من الأرواح الخالدة»(٣).

فقد قطع السرد الآني كما نرى ـ ليقفز إلى المستقبل فيفكر فيه بنظام لغوي مختلف هو نظام اللقطة البعيدة «Long shot»، وذلك بالصيغة «الاستدراكية»، (لكن) التي أسرعت بتفكيره في مستقبل علاقته بكل من زوجته فائزة، ونور القمر.

أي أن توظيف السارد للمستقبل هنا أنتج لدى المتلقي إحساسًا واضحًا بأن أنور عزمي ما زال مستمرا في حبه، ومصمما على الإخلاص له، رغم «الغموض

(١) السابق صـ٤٥.
(٢) السابق صـ٤٥
(٣) السابق صـ ٤٧.

المغلق» الذى أحاط هروبها المفاجئ، وما ترتب على ذلك من إحساس بالخيبة والألم، ولذلك برز «توقعه» المستقبلى بانتهاء زواجه الآنى فى الحياة الأخرى ـ أى بعد أن يُتوفى الجميع ـ لاقترانه النهائى بنور القمر، فتعود زوجته الطيبة فائزة إلى زوجها المتوفى، أو تلتقى روحها بروح أخرى.

إن هذا التوجه إلى المستقبل ليس إلا دليلا على شدة تعلقه بنور القمر، ورغبته الخالدة فى احتوائها والاستحواذ عليها مهما تقدّم الزمن، ورغم تغير نظام حياته من نظام «أنانى» إلى نظام يشارك فى الحياة الاجتماعية والسياسية. يقول: «ثم خضت تجربة الانتماء السياسى. تجربة مثيرة للعجب عندما يشرع فيها إنسان جاوز الخمسين من عمره بلا انتماء حقيقى.. انغمست فى الزوجية والسياسة. ورغم ذلك ظل الأسير الكامن فىّ يناضل سلاسله.»(١).

ويدعم هذا الإحساس بمواصلة إصراره على امتلاكها والاستحواذ عليها أنه عرف ـ أثناء وجوده فى بيروت ضمن زيارة برلمانية باعتباره عضوا بارزًا فى حزب الوفد ـ عرف عن طريق صديق لبنانى، أن مغنية بباريس من أصل مصرى تدعى نور القمر، اشتهرت بأغانيها الفرانكوآراب التى غطت الآفاق العالمية، وأن مدير أعمالها اللبنانى الأصل يرسم رحلة فنية إلى القارة الأوروبية. فانعطف إلى نفسه وقال: «زلزل قلبى لدى ذكر الاسم بعنف يقظة كاسحة. اندفعت فى مجال التذكر والاستحواذ متحررًا من الجاذبية. انقلبتُ طفلا يلهو باللعب العقيمة والأحلام المتهورة، ويناجى مرة أخرى المستحيل»(٢) وقد أسلمه الانعطاف إلى كتابة رسالة إلى نور القمر: سلمها لإدارة الفندق قبل عودته إلى مصر، أملاً فى تسليمها إليها عند حضورها إلى لبنان. جاء نص الرسالة هكذا:

«عزيزتى الفنانة الكبيرة : نور القمر.

هل تذكرين أنور عزمى مدير الواق الواق؟.. لقد جاءتنى أنباء نجاحك فى مكان لم تخطر لى من قبلِ زيارته، وعند رجل لم أتصور أن أعرفه يوما أو أن يمدنى عنك بخير. وقد سعدتُ بنجاحك سعادة يعجز القلم عن وصفها، سعادة موصولة

(١) السابق صـ ٤٧.

(٢) السابق صـ٤٨

بتراث قديم من الإعجاب والحب لك فى قلبى. أملى أيتها الفنانة الكبيرة أن تضعى مصر فى أعز مكان من رحلتك الفنية المقبلة، فهى الأصل، وفيها أول قلب نبض بحبك»(١).

فكل من «الإنعطاف إلى الباطن، و«الرسالة المكتوبة» لم يبتعد عن مجال رؤية أنور عزمى المستقبلية، من حيث «زلزلة» قلبه بيقظة كاسحة جعلته يهفو إلى «قادم الأيام» بما تحمل إليه من مفاجآت ممتعة أو غير ممتعة، وإلى «إمكان» مقابلتها أثناء رحلتها الفنية المقبلة إلى مصر. لا سيما أن الرد جاءه منها هكذا: «وفى مصر تلقيت الرد على عنوانى باللجنة(٢)، والحق أنه لم يكن ردا بالمعنى المفهوم. كان كارت بوستال تتألق فيه صورتها الخالدة، وعلى ظهره دون بخط اليد.

تحية شكر وتقدير

نور القمر.»(٣).

أى أن هذا الرد من نور القمر، قد عمق من مجال رؤيته المستقبلية، فجعله يواصل التقدم نحو الممكن أو المحتمل، حيث يكون «الانتظار» مبررًا، و«التوقع» مسوّغا ومقبولاً. ومن ثم جاء قوله تعليقًا على بهاء الصورة وعذوبتها «سأحتفظ بالصورة ما حييت، ومن يدرى؟ فربما رجعت صاحبتها ذات يوم إلى مصر للزيارة أو الإقامة. ماذا يعنى هذا بالنسبة إلى؟. لا أدرى أيضًا. ولا أحب أن أحسم الموضوع بفكرة محددة لن أجنى من ورائها إلا العذاب. وإذا داخلنى شك ذات يوم فى حقيقة مغامرتى العجيبة فما علىّ إلا أن أستخرج الصورة من حافظتى، وعند ذاك تنطرح أمامى الحياة بكل ألوانها المتضاربة وما يندعن مفاتنها من جنون مقدس»(٤).

لقد قرر أنور عزمى أن يحتفظ بصورة نور القمر طوال حياته فى إطار رؤيته «الاستباقية»، على أساس «توقعه» الالتقاء بها، و«أمله» المستقبلى فى مقابلتها بعد

(١) السابق صـ ٤٨ ، ٤٩.
(٢) يقصد لجنة الحزب.
(٣) السابق صـ٤٩.
(٤) السابق صـ٤٩.

النأى القاسى، والسفر الطويل. فربما زارت مصر فى أية لحظة، وربما تستقر بها بشكل نهائى فيوزع وقته بين حياته العائلية، والحزبية، والتحرك فى مجالها السحرى الجميل.

وفى ضوء هذه الرؤية فكر فى مستقبل احتفاظه بصورتها ذات التوقيع العزيز، وما يثيره ذلك من عواقب محتملة، ونتائج ممكنة، لن يسلم بسببها من المساءلة والمؤاخذة فيما لو اطلع أحد على هذه الصورة لنور القمر. ولكنه لم يشأ حسم الموضوع فلم يمزق الصورة أو يبعدها عن منزله ومحيط عمله، وإن أوصى نفسه بالحذر. كما أنه فى إطار هذه الرؤية فكر فى احتمال أن يداخله شك فى واقعية تجربته فى مستقبل أيامه، لا سيما أن أحدًا لا من أقاربه ولا من أصدقائه ولا زملائه لا يعرف بحبه، ولا يطلع على صورتها التى سيحفظها فى مكان ليس فى متناول الرقباء، ليندمج فى ملامحها الفاتنة، ويتوحد مع ذكرى صوتها الشجىّ الجميل فى إطار تيار ذكرياته السحرية الحافلة بالمشاعر المتضاربة.

فمن البين أن «الرؤية المستقبلية» التى تمخضت عن حركة السارد (أنور عزمى) ـ قد حكمها ـ كما نرى ـ مزيج من مشاعر مختلفة هى: الترقب، والانتظار، واليأس والأمل، والتوتر والهدوء والإصرار والتراجع. وهذا المزيج قد انتج حيوية لدى الشخصية الساردة طبعت السرد المستقبلى أو الاستباقى بطابع «الدرامية المؤثرة» التى تتشكل ـ كما لاحظنا ـ من عناصر نوعية أربعة :

العنصر الأول هو : «تقديم السرد بضمير المتكلم». وهذا التقديم له دلالته المؤثرة، من حيث أن المتلقى لهذا النوع من السرد سرعان ما ينجذب إلى السارد ويتفاعل معه، ويصدق ما يطرحه عليه، إذ يعتبره قد اختصّه وحده بحديث شخصى، أو ببوح ذاتى يؤثره به السارد على غيره من المتلقين. كما أن المتلقى من جهة أخرى يرى أن هذا السرد الخاص بمثابة جذب له، لأنه يثير بنفسه خاصية «التفضول» ـ الكائنة فى نفوس البشر عامة، التى تعنى الرغبة فى الوقوف على ما لدى السارد من أسرار ومعلومات، على أساس أنها خاصة بالكاتب أو المؤلف.

وينسى المتلقى الشغوف حينئذ بمعرفة ما يظنه له ـ أن هذه الأسرار ليست له، وإنما هى للشخصية الفنية المخترعة التى يحددها السارد بسرده الفنى. وعلى أية حال فإن صيغة المتكلم قد نجحت فى تقريب السارد من المتلقى إلى درجة الاندماج، الذى مكنه من معرفة مستقبل أفعال الشخصية الفنية الساردة، أو ما يصدر عنها من تحركات وإجراءات مستقبلية.

أما العنصر الثانى فهو: «الحوار التوليدى». فقد عقد السارد طائفة من الحوارات التوليدية التى ارتكزت على هدف واحد وهو «الكشف» عن طبيعة شخصية (نور القمر)، والشخصيات الأخرى المجاورة لها أو المتعلقة بمجال تحركها. وقد اشتركت عبارات هذه الشخصيات فى إنتاج دلالة موحدة وهى: «الغموض المغلق»، الذى تمكن السارد من كشفه حين سنحت له الفرصة، التى أيدّها بقراره التخلى عن «الترقب السلبى»، والاتجاه «الإيجابى» المغامر إلى فضّ الأسرار التى تحتوى عليها فيللا حفنى داود العليم برغبته، الواعى بحركته، المتصدى له ككلب حراسة يدافع عن نور القمر ابنة زوجته الراحلة، ومعشوقته. وهو الاتجاه الذى جعله ينحو نحو المستقبل.

والعنصر الثالث هو: «حركية البوح» فالسارد كثيراً ما يوقف تيار السرد الوصفى الأفقى لينعطف بنا إلى دخيلة نفسه، فيرصد ما يجرى بها من أحوال متعارضة، كاليأس من استمرار الغموض حول نور القمر، والأمل فى كشفه ورفع الحجب عنها، ومثل التصميم على الاقتحام والتراجع عنه. ثم معاودة التوسل به. ويدعم هذه الحركية: تيار الأسئلة المصاحب لكل بوح يعقده الكاتب أو السارد. وهى أسئلة أنتجت دائما ـ الإحساس «بضرورة الاستمرار فى المحاولة»، لا سيما أن هذه الضرورة تتوافق مع صلابة شخصية السارد، وحنكتها وجرأتها، وتصميمها على الوصول إلى مبتغاها مهما كلفها ذلك من جهد ومشقة ومعاناة.

العنصر الرابع هو : «التحول الحتمى»، الذى مرت به جميع شخصيات القصة وفى مقدمتها شخصية السارد (أنور عزمى). فثمة تحول فى شخصية «حمودة

الجرسون» من التحفظ والصمت إلى التحرر وإبداء مساعدة السارد، وثمة تحول فى شخصية (سنجة الترام) الحارس الشخصى الذى أصر أولاً على عدم الخوض فى أى حديث يتعلق بنور القمر والمسئولين عن واق الواق، ثم أدلى بمعلومات أفادت السارد وحركته، وثمة تحول فى شخصية (موسى القبلى) الى بدا صلبا ثم لان وأقرّ بما يفيد السارد فى الوصول إلى (حفنى داود) الذى التقت عنده «أسرار» ما لبث أن باح بها معرفا أخيرا بنور القمر. وأخيرا جاء تحول السارد نتيجة لتحولات هؤلاء جميعًا فاتجة إلى العمل على الاستحواذ على نور القمر، رغم هروبها من فيللا حفنى داود، ورغم شهرتها العالمية ـ مطربة متألقة للفرانكو آراب. ولم يكن احتفاظه بصورتها المزيّلة بتوقيعها إلا دليلاً أكيدًا على تحول من التحفظ الحذر إلى الاستعداد للمكاشفة والمصارحة إذا اقتضى الأمر ذلك حين تحضر إلى مصر فى زيارة فنية أو للإقامة الدائمة.

فجميع هذه العناصر قد أشاعت «الحيوية» التى ترتكز عليها «درامية» السرد الاستباقى. باعتبارها قوة تأثير موجهة إلى متلقى هذه القصة، فتحدث لديه قوى تطهيرية أو شفائية «ترسى» أحاسيس الوداعة والاطمئنان والاكتراث، وتزيح أحاسيس القلق، والخزى، واللامبالاة، وغير ذلك من الأحاسيس المناوئة.

وقد عمد الكاتب فى قصة (القتل والضحك) إلى سرد حدثها بصيغة المتكلم، يروى السارد به جريمة قتل ارتكبها وهو فى بيت دعارة نتيجة «حلم ثابت» يطارده: «يلح على فى أوقات الفراغ وما أطولها. حلم خليق بصاحب ثأر تخلى عن إنجاز مهمته. وهو لا يفارقنى حتى فى ذلك البيت الخلوى الذى صادفته ذات يوم ناشدا النسيان ساعة أو بعض ساعة. أجلس إلى جانب المعلمة المتربعة فوق كنبة تركية.. وأتفحص بعناية المكان أو بعض معروضاته، أتصفح الوجوه البيضاء، والسمراء، والسوداء. البدينة، والملفوفة، والنحيلة. وهنّ جميعًا على أتم الاستعداد.. وأظلنى الحلم القديم بجناح يقطر دما. وبهمسات داعية للخير والفلاح»(١).

---

(١) القتل والضحك : مجموعة التنظم السرى . صـ ٢١٠.

فـهذا الحلم القـديم قاده إلـى بيت دعارة، لا لنشـدان متـعـة أو لذة وإنما لتنفيـذ «إيحـاء» وإملاء بالقـتل.. قـتل «الحمـراء» أو البـغى البيـضاء الـنحيلة ذات الثـوب الأحـمر فى لحظـة إبدائها الاسـتعداد الكامل لـه، والاستـسلام الـتام إليـه. «ووقع الاختـيار عـلى بيضـاء نحيلة لا حـول لها، فـقلت للمعلـمة: «الحـمراء»، أى ذات الفستـان الأحمر. سرعان مـا صرنا وحدنا فى تسليم وسلامة. اقـتربت من الفراش بكامل ملابـسى يقودنى «الحلم القـديم». أعابث الخد والعنق وأغـوص فى اللحظة الحاسمة. وبسـرعة أطوق العنق الرقيق الطويل بقبضتى. وأشـد عليه بكل ما أوتيت من قوة غير مـتأثر بمقاومة بديها وعنف ركلات قـدميها فى الهواء، واستغـاثة عينيها الجاحظتـين، البائسة الملهـوفة (كـذا) على النجاة. ولم أفك قـبضتى حـتى سكن كل شىء سكون الموت»(١).

فجريمة القتل ـ كما نرى ـ وقعت عن سبق إصرار وترصد، أى أنه جاء إلى بيت الدعارة وفى نيـته قـتل واحدة من البغـايا. حقـا لم يذكر السبب، ولكنـه معلوم من إيحاءات «الحلم» الذى ليـس حلما منامياً بقـدر ما هو تخطيط فـردى للتخلص من هذا «النظام» الذى يستمد شرعيـة وجوده من صمت جهات الأمن، التى لا تتدخل فى عمل أصحـاب هذه «البيوت» إلا عند وقوع مخالـفة تهدّد هذا النظام المسكوت عنه. وهنا ينشأ التساؤل عن حـقيقة «الضحية» أو الضحـايا اللائى سيلحقن بها. هل هن مجـرد فتـيات ليل يتم قتلهـن وكفى؟ أم أنهن يرمزن إلى «مـرض خبيـث ضار بجسم المجتمع» يجب التخلص منه أو إزالته حتى يصح الجسم ويتعافى؟ ويبدو أن هذا التـفسيـر الأخيـر مناسب لمجرى السـرد الوصفـى الآنى أو المستـقبلى ـ لحـركة الحدث المسرود، وطبيعة الشخصية الساردة.

ومن البين أن الذهن المتلقى لهذا «المزيج من الحلم الرامز، والإجراء الناتج عنه ـ مثّل «حيـوية» لبداية الحدث طَبَعَتْه بدراميـة حركية هى هدف الكـاتب وغرضه، إذ إنها اسـتدعت مزيداً من «السرد الوصـفى الآنى» لتنوير ما يعتـمل فى نفس السارد

---

(١) السـابق صـ ٢١٠.

تجاه جريمة القتل، وللتعرف على مدى حقيقة هذه الجريمة ، ونوع إحساس السارد الفاعل، وهل هذه الجريمة حقيقية أم خيالية لا تعدو أن تكون مجرد تمنّ أو أمل فى إجتثاث نظام البغاء، أو تدمير الكتل المرضية من جسم المجتمع؟ ولذلك عمد الكاتب عن طريق السارد وعلى لسانه إلى سوق صور سردية أربع هكذا.

أما الصورة الأولى، فقد عمد فيها السارد إلى وصف «رد الفعل» لديه عقب وقوع الجريمة يتعلق «بمدى إحساسه» تجاه البغى القتيلة، و«بصلابة أعصابه»، و«بمقاومة إحساسه» المباغت بالضعف الإنسانى، و«بثبات قلبه ورباطة جأشه»، و«باعترافه لنفسه» بأن جريمة القتل هذه مدبرة وليست وليدة الصدفة: يقول «وأقف وأنظر وقلبى يلهث فى دقات متتابعة. وأرى الموت وهو يضع قناعه فوق الوجود المتهالك، ويرسم على صفحته النائية آى البُعد واللامبالاة. وأفكر فى النجاة مؤجلا ما عداه دون عجلة كيلا أثير التساؤل. ونظرت إلى نفسى فى مرآة صغيرة فى موضع عاكس للفراش والجثة. وأجهضت قشعريرة اقتحمتنى بقوة غير حميدة. وقلت لنفسى معزيا ومشجعًا: «أديتُ ما كان علىّ أن أؤديه.»(١).

يتضح من صورة هذا السرد الوصفى لحال القاتل أنه واجه الجريمة بأعصاب باردة هادئة لا توترّ فيها ولا اضطراب، وكأن مرتكب الجريمة شخص آخر سواه، ولم يكن هو إلا مجرد مشاهد عابر لا تعنيه الجريمة فى شيء. كما أن قلبه لم يهتز ولم يفعل، ومن ثم شعر بتوازن نفسى لا يجعل من سيراه يلاحقه بنظرات الشك والريبة، وليست دقات قلبه المتتابعة نتيجة «خوف أو وجل»، بل هى بسبب إحساسه بالرضا حيث أنجز المهمة بدقة وعلى خير وجه. وحين شدت بصره الجثة لم يتأثر بل قاوم إحساسه الإنسانى بقوة فأجهضه وكبته. ثم أقرّ ببوح صامت بدا فيه الإصرار على الجريمة بأن الجريمة حدثت نتيجة قرار يجب أن ينفذ. وقد تم تنفيذه.

إن جزئيات سرد هذه الصورة ـ كما نرى ـ ليست ثابتة، بل هى جزئيات متحركة لأنها تنطوى على «إجراءات» و«تصرفات» متتابعة خاصة بمراكز الإحساس بالجسم

(١) السابق صـ ٢١١.

الإنسانى. وقد نجح السارد فى «إلغاء» هذه المراكز، وأبطل مفعولها، ليتحول بذلك إلى كائن يخفى إنسانيته بقناع القسوة واللامبالاة. وجزئيات السرد على هذا النحو قد تضمنت حيوية درامية تؤثر فى قدرة التلقى لدى المتلقى، فينشد بدوره المزيد من الصور السردية.

ونتيجة لهذا المطلب جاءت الصورة السردية الثانية التى تبدو فى تعقب حركة الفاعل القاتل وهو يغادر المكان بقلب صخرى وخطوات ثابتة وملامح غير مبالية هكذا: «ها أنا أمضى نحو الباب. أفتحه. أتركه مواربا زيادة فى إبعاد الشبهات. وأسير متمهلاً نحو الباب الخارجى متجاهلاً المكان والحاضرين. وعندما أنتهى إلى الطريق النائم فى ليل الصيف أحث الخطى مدفوعا برغبة طارئة فى الهرب نحو الشارع الرئيسى. وأبلغ «بنسيون ليدا» وسط المدينة فى الهزيع الأخير من الليل. أتناول حبة منوم لا أتعامل معه عادة إلا عند الشدائد.»(١).

فهذه الصورة جاءت مساندة لسابقتها من حيث طبيعة السرد الوصفى. فأجزاؤه حركية تتعين فى الاتجاه نحو الباب وفتحه لمغادرة الغرفة التى تضم الجثة، كما تتعين فى «حرصه» على إبعاد الشبهة عنه بأن ترك الباب «مواربا»، وفى «تمهل سيره»، و«إظهار تجاهله» للمكان والحاضرين فيه. كما تتعين فى «إسراعه بحث خطاه» هربا إلى الشارع الرئيسى، ثم وصوله إلى «البنسيون» الذى يقيم فيه، و«تحايله على النوم» بقرص منوم...

فنلاحظ أن أجزاء هذه الصورة، شكلت حيوية للسرد الوصفى أنتجت بدورها إحساسًا لدى المتلقى بأن هذا القاتل محترف مأجور لقتل هذه البغى بالذات، وإحساسًا آخر بأن هذه القتيلة ضمن سلسلة من البغايا قرر القاتل قتلهن الواحدة تلو الأخرى، وأن البنسيون دليل على أن السارد وفد على المدينة لأداء مهمة أو لتنفيذ قرار أو مخطط تمليه عليه قوة طاغية، ربما تكون «داخلية» أومتعلقة بنفس السارد.. وربما تكون خارجية بأن توكل إليه مهمة الخلاص من هؤلاء البغايا لتحرير

(١) السابق صـ٢١٢.

البنيـة الاجتـماعيـة من الفسـاد الخلقى، المتـمثل فى ظاهرة البـغاء العلنـى والمستـتر. فمجىء القاتل السارد إلى المكان، وتنفيـذ ما قرره، والانسحاب الهادئ، ثم الإسراع إلى البنسيون، جـزئيات متعاقبة تـتسم بالحركة، أمدت صورة السرد بـدرامية مؤثرة فى المتلقى، جـعلتـه يطمح إلى المـزيد من المعلومـات التى تتـعـقـب مصيـر القـاتل والقتيلة.

وقد أورد الكاتب على لسان السارد «**الصورة السردية الثالثة**» استجابة لطموح المتلقى إلى تزويده بمعلومـات تكشف عن حركة القـاتل السارد بعد اطمـئنانه بالنوم فى فراشـه: «صحوت من نومى قـبيل الظهر مـشتعل الرأس بـالكسل والذكريات. طلبتُ الإفطار ولكنى حسوت الشاى وحده وأنا أقول لنفسى: أنت من الآن فصاعدا قاتل جارى البـحث عنه. ترى هل أحلّ مشكلتى بقوة الإرادة أو أننى أسـير من سيئ إلى أسوأ؟. وماذا عن حياتى الجديرة بالتأمل فى هذه الساعة الفاصلة الدامية؟»(١).

فيظهـر من هذه الصورة السـردية أنها تدفع بالـقاتل إلى الاعتـراف لنا عن طريق بوحْه لنفسـه بأنه «القاتل»، وأنـه مطلوب وجارى الـبحث عنه، فـالشـرطة لن تدع الجريمة إلا باعـتقـال فاعلها أو مـرتكبهـا. فهـذا الاعتراف مـثل جزئيـة من الصورة انضافت إليها جزئية تاليـة وهى: تساؤله عن جدوى هذه الجريمة. وكيف أن ارتكابها وغـيرها من الجـرائم المماثلة ليس إلا «مـشكلة» فى حـياته يعانى منـها. وحلهـا أو التخلص منها يتوقف على «قوة الإرادة»، وإلا ستتوالى الجرائم. ويسير «من سيئ إلى أسوأ». وهـنا تتجـاور جزئية أخـرى وهى «ضرورة التـأمل» والتـفكير فى مـستقـبل حركته. ليتيح لإحساس آخـر احتمالى بأن ما حدث أمس، وقبله من جرائم ليس إلا مجـرد تمن لزوال الفساد، ورغـبة فى اجتثـاثه، وحلم بتطهر المجتـمع منه. فهو كـما يقـول مجـرد «فـرد أُعـدّ للخيـال»(٢)، والتـحليق فى أفـاق الوهـم، والضـرب فى سحاباته. كـما أتاح هذا التأمل إحسـاسًا آخر يوضح أن هذه الجريمة حقـيقة وواقع،

(١) السابق صـ٢١٢.

(٢) السابق صـ٢١٢.

وذلك بقوله لنفسه: «غالبًا لم يعرفنى أحد من الزبائن المعدودين. هناك لا يسأل أحد عن هويته. ولكن حتما ستحصر التهمة فى جريمة يود الجميع أن تندثر وتختفى.»(١).

إن هذه الجزئيات بما تحتوى عليه من معلومات وتساءلات وأحاسيس بعضها يتعلق بالواقع والحقيقة، وبعضها الآخر يتصل بالوهم والخيال ـ تبث فى المتلقى إحساسًا بالفضول لمعرفة مصير هذه الجريمة، وكيف سيكشف عنها؟ وموقف شرطة البحث الجنائى من المكان الذى وقعت فيه، وتحديد هوية القاتل المجهول الذى ارتكب جريمة قتل (البغى البيضاء الحمراء) التى اختارها أمام «المعلمة»؟. وهل هو القاتل فعلا؟ ربما هو. وربما يكون الفاعل شخصا أخر قام بالقتل عقب مغادرته الهادئة الصامتة دون أن يشعر به أحد.

ومن ثم أوقف الكاتب السرد الوصفى الآنى لتتابع الحدث بصورة سردية، «مستقبلية» على لسان السارد لمعرفة ما يمكن أن يحدث من خلال رؤيته على هذا النحو: «وأتخيل ما حدث: المعلمة تتساءل عما أخر البنت عن الرجوع إلى الصالة. ترسل فى طلبها. إما تفضح صرخةٌ فزع الجريمة، وإما يحبس الفزع فى الصدور، ويدفن السر فى بئر. فى الحال الأولى: ينفضّ السامر فى عجلة ولهوجه ويفر كل إلى حال سبيله. فى الحال الثانية يتواصل العمل فى أمان. وفى الحالين تفكر المعلمة: كيف تخفى الجثة وتحمى نفسها وعملها من قبضة القانون؟»(٢).

ففى هذه الصورة السردية المعنية بتركيز خيال السارد فى احتمال تطور الحدث، وفى مستقبل التصرف عقب اكتشاف الجريمة ـ فى هذه الصورة تتوزع عدة عناصر ضاغطة هى: «التساؤل القلق» الصادر عن المعلمة عن تأخّر البنت عن الحضور إلى الصالة، و«التصرف المحتمل أو المتوقع» هل يكون بإعلان مقتل البغى؟ أم بإخفاء

---

(١) السابق: صـ ٢١٢ .

(٢) السابق: صـ ٢١٢ ـ ٢١٣.

جثتها، و«مواصلة العمل الآمن» رغم اكتشاف الجريمة، و«تفكير المعلمة الحذر» لتجاوز المساءلة القانونية؟.

وقد أحدثت هذه العناصر الضاغطة تأثيرها فى نفس السارد، وتدخلت فى نمو الحدث، ومضت به إلى غايته المرسومة، حيث عمد المؤلف ـ عن طريق السارد بالطبع ـ فى ضوء هذه الضغوط ـ إلى «سرد وصفى آنى» ارتكز على ثلاث قوى.

القوة الأولى هى: «التساؤل الاحتمالى للسارد»، الذى يتعين فى قوله: «الجميع يعملون على طمس أى أثر يمكن أن يؤدى إلىّ. يتمنون لى السلامة ضمانا لسلامتهم وسمعتهم. أستطيع أن أهددهم ولا يستطيعون. لكن هل تنجح المعلمة فى إخفاء معالم الجريمة؟ ألا يتسرب إليها الخطر من منفذ لم يجر لحذرها فى خاطر؟»(١).

والقوة الثانية هى «الحومان حول مسرح الحادث أو الجريمة»، وذلك لمعرفة أى الحالين تحقق. هل تم الإعلان عن الجريمة، أم أن الإخفاء هو مصير الحادث؟ فحومانه صدى رغبته فى الاطمئنان، ليكمل مشروعه القاتل، فما زال أمامه المزيد من القتل والإلغاء: «تناولت غدائى فى البلفريد مع مزيد من البيرة والنشوة. وعند هبوط العتمة مضيت فى تاكسى إلى الشارع، وتفحصت البيت وأنا أمر به. وجدته مسربلا فى هدوئه، ورأيت النور يشع فى نافذتين، وكأنما يواصل تقديم خدماته اليومية»(٢).

والقوة الثالثة هى: «التكدر النفسى الناشئ عن إحساسه ببشاعة الجريمة» نتيجة حلم منامى يتعلق بالبغى القتيلة، بدا أنه إفراز طبيعى للقوتين السابقتين: «ولم يكدر صفوى فى الليلة التالية إلا أننى رأيت فى نومى استغاثة الفتاة البائسة وهى تغوص فى الانكسار بين قبضتى. ولكن ذلك كان أهون ما توقعت.»(٣).

فقد تعاونت هذه القوى المترابطة فى تحويل أو استبدال السرد الوصفى الآنى ـ إلى سرد وصفى استقبالى أو استباقى، حيث عمد الكاتب إلى جعل السارد يفكر فى

(١) السابق صـ٢١٢.
(٢) السابق صـ٢١٣.
(٣) السابق صـ ٢١٣.

مستقبل ما بعد وقوع الحادث أو الجريمة تفكيرا متقدما على هذا النحو: «وتساءلت عن مستقرها الأخير، أيكون قعر النيل؟. أم مفازة فى الصحراء؟. أم مدفنا فى باطن حديقة البيت الخلفية؟. سيشترك الجميع فى جريمة الإخفاء بدافع الرغبة فى النجاة والدفاع عن لقمة العيش، وأفظع من ذلك يُنسى فى وقت أقصر من ذلك.»(١).

فتفكيره فى الجريمة بعد وقوعها دفعه إلى التساؤل عما يكون قد حل بالجثة من احتمالات إخفائها فى أماكن متعددة يتوقعها، كما دفعه التفكير: فيها إلى «توقع» أن قاطنى البيت ومديريه ابتداء من المعلمة ـ سوف يجتهدون فى عملية إخفاء الجثة نجاة بأنفسهم من مشاق التحقيق، ودفاعًا عن عملهم الذى يتعيشون منه، وسوف ينسى الأمر برمته بعد فترة قليلة؛ فقد نسى الناس من قبل أفظع وأشنع من هذه الجريمة.

فتفكير السارد على هذا النحو أرسى إحساسًا بأنه يعانى من ارتكاب هذه الجريمة رغم تظاهره بثبات أعصابه، وهى المعاناة التى ستقوده إلى اتباع «إجراءات حركية» قد تدينه أو تدفعه إلى السخرية من إجراءات الأمن التى ستفشل حتما فى التوصل إلى أى دليل للقبض عليه، كما ستدفعه إلى الضحك للتخفيف من هذه المعاناة، أو إلى الانتحار تخلصا من وقعها على نفسه، ليتحرر من همسه المتنامى، وهو ما أمكننا أن نقف عليه من موجات سردية آنية أوحت إحداها إليه بقتل نفسه. ففى محاورة له مع مخرج سينمائى شرع فى إخراج هذه القصة التى كان قد رواها فى إحدى جلساته باعتبار أنه ليس طرفا فيها ـ فى هذه المحاورة قال المخرج موحيا له بحل مشكلة معاناة القائل:

« ـ وجدنا الخطة المحكمة. اكتشفت الجثة، وقبض على المعلمة، وقرأ القاتل قصته خبرا، فى الجرائد، فقرر الانتحار. ترى مارأيك فى أفضل وسيلة للانتحار؟.

ـ ماذا تقصد؟

ـ نحن أمام عدة اختيارات، ضع نفسك فى مكانه. فماذا كنت تختار؟.

---

(١) السابق صـ ٢١٣.

فازدردت ريقى وقلت:

ــ أخفها ألما.

فقال ضاحكًا:

ــ أنت تفكر فى نفسك، ولكنى أفكر فى أمرين. أولاً أشدهما تأثيرا فى الجمهور. وثانيا: أصلحهما من الناحية الجمالية للكاميرا!»(١).

وعلى الرغم من أن السارد لم يكتشف أمره حتى الآن.. فإن إحساسه بالأمان الذى غمره ـ جعله يفكر فى «تكرار التجربة فى بيت جديد»(٢). أى أن تصميمه على تنفيذ جريمته التالية قد يؤدى إلى إلقاء القبض عليه وإعدامه، وقد ينجو منها ولكن ليس إلى الأبد، إلا إذا ضمناً له الاستمرار فى العمل من زاوية أن عمله ليس إلا أمنية تتملك حياته، وحلما دائم التردد عليه بأن يخلص البنية الاجتماعية من هذا النوع من الفساد الذى يمثل حقيقة «تتضارب فى عقل أو أكثر ليل نهار»(٣) حيث «يوجد فاعل أصلى هو أنا، وشركاء هم المعلمة، ومن ساعدها على إخفاء الجريمة، وتوجد الضحية أيضًا. لا يمكن أن تبقى هذه الأشلاء مبعثرة إلى الأبد»(٤).

ولم يكن قطع تيار السرد الآني في قصة (نصف يوم)(٥)، لحالة الطفل السارد الذى ينتظر أباه أمام باب المدرسة بعد قضائه أول يوم دراسى حافل، ليصحبه إلى المنزل، لم يكن هذا القطع إلا قفزا تجاه المستقبل لمعرفة ما يمكن أن يحدث للحياة بعد أن يبلغ الطفل سن الكهولة أو الشيخوخة.

فقد عمد الكاتب من خلال عين السارد إلى رسم صورة آنية لتفاصيل يوم دراسى كامل على هذا النحو: «مشيت خطوات ثم وقفت أنظر: أنظر ولا أرى. ثم:

(١) السابق صـ٢١٨.

(٢) السابق صـ٢١٧.

(٣) السابق صـ٢١٧.

(٤) السابق صـ ٢١٧

(٥) نصف يوم: مجموعة الفجر الكاذب ـ مكتبة مصر ط (١) صـ ٣٢ .

أنظر فتلوح لى وجوه الأولاد والبنات، لا أعرف أحدًا ولا أحد يعرفنى، شعرت بأننى غريب ضائع. ولكن ثمة نظرات اتجهت نحوى بدافع من حب الاستطلاع. واقترب منى ولد وسألنى:

ـ من الذى جاء بك؟ فهمستُ:

ـ أبي . فقال ببساطة:

ـ أبي ميت.

لم أدر ماذا أقول له، وأغلقت البوابة مرسلة صريرا مؤثرا. أجهش البعض بالبكاء. دق الجرس. جاءت سيدة يتبعها نفر من الرجال. أخذ الرجال يرتبوننا صفوفا. انتظمنا شكل دقيق فى فناء واسع محاط بين ثلاث جهات بأبنية مرتفعة مكونة من طوابق، وبكل طابق شرفة طويلة مسقوفة بالخشب تطل علينا . وقالت المرأة:

ـ هذا بيتكم الجديد. هنا أيضًا آباء وأمهات. هنا كل شيء يسر أو يفيد من اللعب إلى العلم إلى الدين. جففوا الدموع، واستقبلوا الحياة بالأفراح.

استسلمنا للواقع، وسلمنا الاستسلام إلى نوع من الرضا، وانجذبت أنفس إلى أنفس .ومنذ الدقائق الأولى صادق قلبى من الأولاد من صادق، وعشق من البنات مَن عشق. حتى خيل إلى أن هواجسى لم تقم على أساس. لم أتصور قط أن المدرسة تموج بهذا الثراء كله. ولعبنا شتى الألعاب من أرجوحة وحصان وكرة. وفى غرفة الموسيقى ترنمنا بأول الأناشيد، وتم أول تعرف بيننا وبين اللغة. وشاهدنا الكرة الأرضية وهى تدور عارضة القارات والبلدان. وطرقنا باب العلم بادئين بالأرقام. وتليت علينا قصة خالق الأكوان بدنياه وآخرته ومثال من كلامه. وتناولنا طعاما لذيذا وغفونا قليلا. وصحونا لنواصل الصداقة والحب واللعب. وأسفر الطريق عن وجهه كله فلم نجده صافيا كامل الصفاء والعذوبة كما توهمنا، ربما تدهمه رياح صغيرة وحوادث غير متوقعة، فهو يقتضى أن نكون على تمام اليقظة والاستعداد مع

التحلي بالصبر. المسألة ليست لهوا ولعبا. ثمة منافسة قد تورث ألما وكراهية أو تحدث ملاحاة وعراكا. والسيدة كما تبتسم أحيانا تقطب كثيرا وتزجر. ويعترضنا أكثر من تهديد بالأذى والتهذيب. بالإضافة إلى ذلك فإن زمان التراجع قد مضى وانقضى ولا عودة إل جنة المأوى أبدا. وليس أمامنا إلا الاجتهاد والكفاح والصبر. وليقتنص من يقتنص ما يتاح له وسط الغيوم من فرص الفوز والسرور. ودق الجرس معلنا انقضاء النهار وانتهاء العمل. وتدفقت الجموع نحو البوابة التى فتحت من جديد. ودعت الأصدقاء والأحبة وعبرتُ عتبة البوابة. نظرت نظرة باحثة شاملة فلم أجد أثرا لأبى كما وعد. انتحيت جانبا أنتظر. طال الانتظار بلا جدوى فقررت العودة إلى بيتى بمفردى»(١).

فقد انطوى هذا السرد الوصفى على تفاصيل اليوم الدراسى الأول لطفل صغير اصطحبه أبوه إلى المدرسة وتركه لينضم إلى تلاميذ فى مثل سنه، على أن يعود إليه بعد انتهاء الدراسة. وهى تفاصيل حركية شملت تعريفه بالنظام، والدراسة، والزمالة، والصداقة، والمنافسة المثيرة، والانضباط، والتحكم، والتوجيه، والإرشاد، والصبر، وألوان المعرفة. وذلك في تيار سردى لا يتوقف السارد عند أية معلومة يسوقها، عدا إدراك السارد ــ بعين الطفل وعقله ــ عدم حضور والده، وأخذه قرار العودة بمفرده بعد أن انتظره فترة طويلة أمام بوابة المدرسة .

ولكى يحدث الكاتب التأثير المرجو ـ عمد إلى توظيف صيغة سردية مخالفة تحقق للسرد «حيوية درامية» وهى الصيغة السردية المستقبلية التى تستجلى المستقبل، وتفتح للقارئ باب التوقع والاحتمال: «وبعد خطوات مر بي كهل أدركتُ من أول لحظة أنى أعرفه. هو أيضًا أقبل نحوى باسمًا فصافحنى قائلاً:

ــ زمن طويل مضى، منذ تقابلنا آخر مرة. كيف حالك؟ فوافقته بإحناءة من رأسى، وسألته بدورى:

(١) السابق صـ ٣٢ ــ ٣٤

ــ وكيف حالك أنت؟.

ــ كما ترى، الحال من بعضه، سبحان مالك الملك!»(١).

فهـذا السرد الجـامع للوصف ــ ليس إلا «استـشرافا» للـمستـقبل الذى يتـحدد «بالكهل»، فهو نفسه الطفل الصغير وقـد رأى نفسه أو شخصه قد آل إلى الكهولة، كما يتـحدد «بالمعنى الكامن» فى العبارات المتـبادلة. وكلا الأمرين قـد أدخلا السرد بسهولة إلـى منطقة الوصف المستقـبلى الذى يحدد ملامح وصف السارد بعـد أكثر من ثلاثين أو أربعين عـاما. وقد بدأ ذلك فى قـول السارد الذى يروى أحـد مواقف طفـولته: «تقـدمتُ خطوات ثم توقـفت ذاهلا»(٢)، فالتـقدم هـنا يعنى: تقدمـه فى العـمر من الطفـولة إلى الكهـولة أو الشيـخوخـة، بدليل هذه الصـيحـة الدالة على الدهشة والتعجب. وما ولى هذه الصيحـة من عناصر تفيد أن ثمة تغيّرا حادًا قد تم ليس فى «نصف يوم» ـ بالطبع، وإنما خلال سنوات كثـيرة. يقول السارد ــ الطفل ــ الكهل: ــ «رباه! أين شارع بين الجنايـن؟ أين اختفى؟ مـاذا حصل له؟ متى هجمت عليـه جمـيع هذه المركبـات؟ ومتى تلاطمت فـوق أديمه هذه الجمـوع من البـشر؟ وكيف غطت جـوانبه هذه التلال من القمـامة؟ وأين الحقول على الجـانبين؟، قامت مكانها مدن من العمائر العالية، واكتـظت طرقاتها بالأطفال والصبيان، وارتج جوها بالأصوات المزعجة، وفى أمـاكن متفرقة وقف الحواة يعـرضون ألعابهم ويبرزن من سلالهم الحـيات والثعابين، وهذه فـرقة موسـيقيـة تمضى معلنة عن افـتتـاح سرك يتقدمها المهرجون وحاملو الأثقال. وطابور من سيارات جنود الأمن المركزى يمر فى خـلال وعلى مهل، وعـربة مطافئ تصـرخ بسـرينتهـا لا تدرى كـيف تشق طريقهـا لإطفـاء حريق مندلع. ومـعـركة تدور بين سـائق تاكـسى وزبون، على حين راحت زوجة الزبون تستغيث ولا مغيث.»(٣).

فقد أبدت هذه الصورة الـسردية المتقدمة فى الزمن المستقـبل ــ ملامح أو وقائع

---

(١) السابق صـ ٣٤.

(٢) السابق صـ ٣٤

(٣) السابق صـ ٣٤ ــ ٣٥

أو حالات أو مظاهر التغيّر المكانى،والتحـول الأخلاقى التى أمكن للطفل خلال فترة انتظاره لوالده ـ أمـام البـوابة ـ أن يبصـرها ويتـأملها. «فـشـارع بين الجناين» الذى عهـده فى طفولته قـد اختفى فى المسـتقبل واكـتسحـته المبانى الضـخمة وعـجلات السـيارات وأقـدام المشاة. أى أنـه لم يعد لذلك المكان وجـوده الهـادئ المزهر بتلك النظرة المستقبليـة، بحكم الضغط السكانى وسياسة التخطيـط العمرانى التى تخضع المساحات الخـضراء والشوارع للتـعديل، أو التحويل، أو الإلغـاء، مراعاة للسيـاسية المرورية، والزحف السكانى المتـزايد، كما اسـتشرفت تلك النظرة مـستقـبل الشارع والمساحات الخـضراء التى تحولت إلى طرق فرعـية، حيث يكتظ بحـركة دائبة ذات صخب وعنف وقسوة. لن تلائم بالطبع هذا الكهل الـذى قدر له أن يعيش ويتحرك فى هذا المكان الذى شـاهده فى طفـولتـه. وحـيث يشـهد هذه المـعركـة بين سـائق التاكسى وزبون لن يتدخل أحـد لفضها، رغم استغاثات الزوجـة محذرة من جريمة توشك أن تحدث، بينـما كانت الصلة فى الماضى أثناء طـفولته ـ قـائمة على حُسْن المعاملة، والتـحمل والصبر وتقدير الظـروف .. فكيـف أمكن لهذا التغيـر الكبير أن يحدث؟! وهذا ما دعا الطفل الذى يرى بعين المستقبل أن يصيح «ربّاه. ذهلت. دار رأسى كدتُ أجن»(١).

وقـد واصل السارد بـعين الطفل ـ استـشـراف المسـتقـبل بأن تسـاءل عن إمكان حدوث هذا التـغيـر فى وقت قصيـر: « كيف أمكن أن يحـدث هذا كله فى نصف يوم، ما بين الصـباح الباكر والمغـيب؟»(٢). وقد دفعه ذلك إلى البـحث عن جواب لهذا التسـاؤل عند والده بعد أن يصل إلى البيت، ولكنه يفاجأ بأن بيـته أيضًا لم يعد له وجود. «سأجـد الجواب فى بيتى عند والدى. ولكن أين بيـتى؟ لا أرى إلا عمائر وجموعا»(٣). وهنا يشير الكاتب على لسان السارد إلى أن هذا الطفل قد تحول إلى كهل أو شيخ عـجوز يحتاج إلى أن يعاونه أحد لـكى يعبر الطريق خشية أن تجتاحه

(١) السابق صـ ٣٥.
(٢) السابق صـ ٣٥.
(٣) السابق صـ ٣٥ .

السيارات الكثيرة التى لا يكترث قائدوها بمن يعبر الطريق. «وحثثت خطاى حتى تقاطع شارعى بين الجناين وأبو خودة. كان علىّ أن أعبر أبو خودة لأصل إلى موقع بيتى، غير أن تيار السيارات لا يريد أن ينقطع. وظلت سارينا المطافئ تصرخ بأقصى قوتها وهى تتحرك كالسلحفاة، فقلت: لتهنأ النار بما تلتهم. وتساءلت بضيق شديد: متى يمكننى العبور؟.»(١).

فهذا التغير أو التحول يقترن بحركة الزمن التى لا يمكن لأحد أن يمنع تقدمها ونموها. وما أبصره الطفل فى نصف يومه لا ينكره عقل ولا يرفضه فكر، إذ هو ممكن الحدوث، وذلك لخضوع «المشهد الآنى» أو الحقيقة الآنية لحتمية التغير، وضرورة التحوّل التى يتسم بها النظام الحيوى فى عوالم الإنسان، والحيوان، والنبات. ولكن برغم إحساسنا أو تسليمنا بمعقولية تغير هذا النظام الجبرى - فإن مجرد تصوره يبعث فينا الرهبة لما يصحبه التغير من صدمات نوعية لنفوسنا وعقولنا وعواطفنا . ولذلك وجدنا السارد يصيح: فى باطنه بأن صدمة التحول أو التغير الممكنة فى المستقبل قد تفقده صوابه «رباه.. ذهلت. كدتُ أجن. كيف أمكن أن يحدث هذا فى نصف يوم...»، ولكن عليه أن يتعامل مع هذه الحقيقة الحتمية.. وأن يسلم بها. ولذلك رأيناه وقد صار شيخا عجوزاً بالنظرة المستقبلية، يحنى رأسه الأشيب وهو يتساءل عن إمكانية عبوره الطريق. ويؤكد هذا الواقع المستقبلى اقتراب صبى الكواء منه بعد أن عجز عن العبور بمفرده يقول له وهو يمدّ ذراعه إليه بشهامة.

ـ يا حاج ... دعنى أوصلك»(٢).

ويبقى أنّ ضمير المتكلم الذى سرد به السارد الحدث فى قصتى (نور القمر)، و(نصف يوم) وغيرهما ـ قد أحدث فى نفس المتلقى «قابلية التصديق». أو التسليم بما يورده السارد من حقائق ومعلومات، لأنه يعتبر أن هذا السرد بمثابة حديث أو بوح خاص من السارد يوجهه إليه أو يفصح عنه إليه، اختصه به وحده، بحيث لا

(١) السابق صـ٣٥.

(٢) السابق صـ ٣٥ .

يشاركه فى معلوماته أحد غيره، ولأنه يرضى خاصية «الفضول» لديه على أساس أن هذا التعبير بضمير المتكلم بمثابة «اعتراف» من السارد بما وقع له من تجارب على مستوى الواقع، قبل نقلها إلى هذا الأداء الفنى المعين. وهذه النتيجة تريح المتلقى وترضى فضوله. كما تتوافق مع رغبته فى «طموحه» فى إشراكه فى مجرى الحدث. وهذا وذاك يشكل «درامية» حيوية فى صورة الاستقبال أو الاستباق، تؤثر بدورها فى المتلقى على نحو سلبى أو إيجابى.

وأما السمة الثانية فهى: «سرد الحدث بضمير الغائب» الذى يتعين توظيفه فى أن سارد الحدث يتحكم فى حركته، ويحيط بوجهة نظر الشخصية الفنية إحاطته بباقى الشخصيات الأخرى، ويعلم بكل ما يتعلق بها، فضلا عن أن السارد هنا يبدو رغم ذلك كأنه محايد فى عرض الحدث وتوجيه الشخصية. وإن كان الإقناع بصيغة الغائب يحتاج إلى قدر كبير من «الجهد»، لكى لا يبدو السارد بها بعيداً عن الحدث أو الشخصية. وعن طريق هذا الجهد يكون «الاقتراب» المرجو الذى يحقق التأثير فى متلقى هذا النوع من السرد.

وقد عبر الكاتب بهذه الصيغة فى إطار ماض أو آني عن الحدث أو الشخصية فى قصص عديدة مثل أهل القمة، وسمارة الأمير وغيرهما. ولكنه يعمد إلى وقف هذا النوع من السرد ليعبر بسرد مستقبلى أو استباقى، على جهة التبادل أو الانتقال لغرض إحاطى؛ ففى قصة (أهل القمة)(١) يقدم الكاتب السارد الضابط ـ (محمد فوزى)، المثقل بهموم عائلية، وهموم عمله، وذلك بسرد وصفى على هذا النحو: «مضت حياة الضابط بهمومها الشخصية، وتوفيقها العام. البيت يسوده غالبا التوتر. وقد استغرقت سهام ـ (ابنة شقيقته الأرملة (زهيرة) وهما مقيمتان معه بشقته الحافلة بزوجته وبناته الثلاث) ـ استغرقت فى دراستها ولكن فى تعاسة ملحوظة»(١) بسبب تأجيله خطبتها لرفعت حمدى الشاب الفقير الطموح ـ إلى ما بعد فراغه من البكالريوس وإعداد نفسه ماليا(٢).

(١) أهل القمة: مجموعة : الحب فوق هضبة الهرم صـ ٥٢ .
(٢) السابق صـ٧١.
(٣) السابق صـ ٦٣.

وقد دفع هذا التقديم الضابط محمد فوزى إلى تفكيره فى مستقبل علاقة سهام بالموقف الحاسم الذى اتخذه بشأن تأجيل هذه الخطبة... وذلك بتعبير يستشرف المستقبل على هذا النحو: «من يدرى؟ فقد ينتصر الحب فى النهاية ، سيجد لسهام عملا فى نهاية العام، وسينضم مرتبها إلى معاش أمها، وربما حقق رفعت حمدى حلمه، وهاجرت الأسرة الجديدة: سهام ورفعت وزهيرة إلى الخارج مجبورة الخاطر، عند ذاك يطمئن على أخته، وتحظى أسرته بالاستقلال، وتستكن أعصاب سناء زوجته، ما أجمل الأحلام الملطفة للآلام.»(١).

ففى هذه الصورة السردية الواصفة لمستقبل الحدث أو تصرف الشخصية، أو توقع ما يمكن أن يجرى بالنسبة لسهام، وزهيرة، ورفعت حمدى، ـ نرى مكوناتها «الدرامية» تتوالى على ذهن الضابط، وهى مكونات تتوافق مع رغبته الدفينة فى إحلال السلام العائلى، والتوازن الأسرى، فهو أولاً وأخيراً مسئول عن زوجته وبناته الثلاث، وعن شقيقته زهيرة وابنتها سهام، كما تتوافق مع رغبته فى استقلال حياته، واستقلال حياة سهام ووالدتها، حين يتحقق حلمه بسفر سهام للعمل مصطحبة أمها إلى بلد عربى أو أجنبى بصحبة الزوج المتوقع رفعت حمدى.

ولكن أحلامه فى «التغيير» إلى الأفضل ما لبث أن تضاعفت حيث مثل عهد الانفتاح «تحوّلا خطيراً» استتر وراءه المهربون واللصوص أمثال (زغلول رأفت) و(زعتر النورى). وقد عكس ذلك قول الكاتب سارداً هذا التحول: «تهبط النقود بلا حساب فى ميدان ليبيا، السماء تمطر هدايا. بالوقاحة تصان الهيبة. طيب، هاقد تغير كل شىء»(٢).

ويقطع الكاتب هذه السردية الآنية، ليدفع بمحمد فوزى الضابط إلى «المستقبل» ليسرد توقعاته، وما تحتوى عليه من نتائج ممكنة أو محتملة تتعلق بالحركة التجارية النشطة المريبة، وأثر ذلك على مستقبل أسرته وغيرها من الأسر المشكلة للهيئة الاجتماعية: «ستسيطر على الحياة بدل أن تسيطر هى عليك. تتحسن علاقات

(١) السابق: صـ ٧١ .

(٢) السابق: صـ ٨٥ .

الكائنات. تستقل سناء ببيتها، ثم تنتقل إلى بيت أفضل. يتورد مستقبل أمل، وسهير، ولمياء. تغدق البركة على سهام وزهيرة. تنطلق سيارة بالأسرة يوم العطلة. الفضلاء يحلمون بالرزيلة، الأرذال يحلمون بالفضيلة»(١).

فقد أطلق الكاتب له العنان، بأن جعله يستجيب ــ ولو توهما ــ لحتمية التحول أو التغير الاجتماعى، المستظل بمظلة «الانفتاح الاقتصادى»، فمنى نفسه بأنه فى ظل هذا التحول سوف يكون بإمكانه أن يرقى بالمستوى المعيشى لأسرته، حيث ستستقل زوجته سناء ببيتها دون دخيل أو ضيف مقيم ــ عقب انتقالها المنتظر أو المتوهم ــ إلى بيت آخر بأثاث جديد، بينما ينتظر بناته الثلاث مستقبل وردى مفعم بالثراء. ستفيد من هذا التحول حتما أخته زهيرة، وسهام. وسوف تكون رحلة السيارة بالعائلة فى عطلة نهاية الأسبوع ـ هى المظهر الواضح لهذا التحول، ودليل عليه وإشارة إليه.. ولا يهم أن تتبدل بعد ذلك القيم بأن يحلم الفاضل (مثله الآن) بممارسة الرزيلة، ويحلم الرزل (زعتر النورى وأمثاله) بالتحلى بالفضيلة ما دام النهج السائد للنظام الحاكم هو ضرورة تطبيق هذه الحتمية.

وهذا المعنى قصد إليه الكاتب فى قصة (سمارة الأمير)(٢). حين عمد إلى تقديم «شلبية» الخادم الطموح ذات الخمسة عشر عاما، التى تعمل فى خدمة «باشا» عجوز ثرى وزوجته، فى قصر مليء بالخدم، والسائقين والطباخين، وبأسباب الراحة والسعادة والهناء والاستقرار.

وقد ضمن الكاتب فى إطار شخصية «شلبية» أو «سمارة الأمير» ـ فيما بعد ــ معنى «ضرورة التحول» أو التغير الحتمى» ساعد على إبرازه بوضوح توظيف «الصيغة السردية ذات الضمير الغائب»، لا سيما أنه عمد إلى لمس هذا المعنى بمستوين من السرد، المستوى الأول هو : المستوى الخبرى الجامع بين الحاضر والماضى وذلك بقوله واصفا الخادم الصغيره: «وكانت أخلاقها فطرية لاتكاد تتجاوز الحياء، حدثتها أمها عن الجنة والنار، وحذرتها الخادمات من الهفوات التى

(١) السابق صـ٨٥.

(٢) سمارة الأمير : مجموعته (الحب فوق هضبة الهرم) صـ ١٩٤ .

تقضى على مستقبل البنت»(١).

وهنا يعمد الكاتب إلى المستوى الثانى وهو «المستوى الخبرى المستقبلى» حيث جعل الفتاة الصغيرة تحلم بمستقبل ذى حياة استقلالية، وكيف لا تكون لها مثل هذه الحياة وهى تملك «الطموح» أو التطلع إلى الأفضل، الذى يعين على تجاوز الحاضر الذى مهما تألق بريقه فهى فى النهاية مجرد خادم يمكن فى لحظة طردها أو الاستغناء عنها، أو العبث ببراءتها. يقول الكاتب محددا ذلك: «مستقبل البنت؟. إذن فحياة السراى غير دائمة، ما هى إلا دار انتقال. المستقبل الحقيقى يقع فى الخارج. ربما فى كوخ كالذى جاءت منه»(٢).

فقد دعاها طموحها وتطلعها إلى فكرة الاستقلال بحياتها، مثل استقلال الباشا وزوجته بقصرهما المنيف، حتى ولو تم ذلك فى كوخ أو منزل متواضع يجمعها بمن تحبه وتهواه. فقصر الباشا أو هذه الحياة الحاضرة ليست ــ فى نظرها البرىء ــ سوى جسر تعبره إلى تلك الحياة المنشودة. وهذا ما جعل شلبية الخادم ــ أو سمارة الأمير ــ تواصل ترجمة هذا الإحساس بالطموح إلى واقع فعلى أثناء «حركة الحدث» فى نموها أو تطورها، بواسطة تلك الشخصية التى عنيت بها حبا وعبثا إلى جانب شخصيات أخرى. وعلى هذا تمضى قصص (الربيع قادم)(٣) و(الحب فوق هضبة الهرم)(٤).

وقد طبق الكاتب نهج وقف السرد الآنى أو الماضى لاختراق المستقبل والتنبؤ بما يمكن أن يحدث فيه ــ فى قصة (الحب والقناع)(٥)، فلبيب الناطورجى، الذى يعانى من «تسلط» شخصية زوجته القوية (فتحية سليمان) ـ تتضاعف معاناته بوقائع جزئية، ومواقف حوارية ضاغطة على أعصابه، ومن ذلك الموقف الحوارى الذى دار

(١) السابق صـ ١٩٦.
(٢) السابق صـ١٩٦ .
(٣) مجموعة الشيطان يعظ صـ٩٧ .
(٤) مجموعة الحب فوق هضبة الهرم صـ١٤٦ .
(٥) الحب والقناع: (الشيطان يعظ) صـ١٤٥.

بينهما حول موضوعات «العبث والفراغ، والثقافة، والصلاة»(١). وفى نهاية هذا الموقف ـ يعمد الكاتب إلى سرد الموضوع الأخير (الصلاة) بقوله من خلال عين لبيب: «وغاب عنها وقتا فلم يدر كيف تطرقت إلى موضوع الصلاة، كانت تقول: ـ «يستحسن أن تصلى وأنت صائم. ولو شهر رمضان فقط»(٢). وقد أثاره قولها إثارة أسالت وعيه الذى وصفه المؤلف بقوله: «أليس لديها اهتمامات أخرى؟ ألا تحب أحاديث النساء؟ لم لا يقاوم؟ هل زاده شعوره بالإثم ضعفا على ضعف؟».

وعلى الرغم من أنه عقب على قولها الإرشادى بأن تمتم معلقا ـ «فكرة مقبولة»(٣) ـ بوصف هذا التعليق إيذانا بالتسليم برأيها، ومن ثم انتهاء الشعور المتوتر المصاحب له ـ على الرغم من ذلك فإن المؤلف جعله يقفز بذهنه إلى «المستقبل».. مستقبل هذه العلاقة الجدلية، فيوظف صيغة سردية استباقية هكذا: «إنها تحكم الحصار حوله، إذا ولى رمضان ستطالبه بالاستمرار فى الصلاة، وستذكره حتما بأن الصلاة لا تتفق وشرب الويسكى فى ركن الفردوس، وسيجىء الحج فى يوم من الأيام. سوف يتضخم الممثل ضاغطا بثقله المتصاعد فوق الشخص الحقيقى السجين»(٤). فقد تقدم الكاتب بالسرد إلى الزمن المستقبل لبيان مستقبل تصرف الزوجة تجاه زوجها، وهو بيان يتعلق بضرورة تخليه عن ممارسة المنكر المحرّم (كشرب الخمر). ولكن هذا البيان ما لبث أن كشف أو دلل على أن الزوج الذى سيذعن حتما لذلك ـ سوف تزداد معاناته، لأن ذلك يعنى الاستمرار فى ارتداء الوجه الزائف أو القناع الذى يخفى وراءه وجهه الحقيقى، وشخصه المغاير، لفترة زمنية أخرى ربما تطول، فتزداد معاناته وتتضاعف كما نرى فى مجرى حدث هذه القصة(٥)، الذى أضاءه هذا الاستشراف الاستباقى.

---

(١) السابق صـ١٧٠ ، ١٧١.
(٢) السابق صـ١٨٤.
(٣) السابق صـ١٨٤.
(٤) السابق صـ ١٨٤
(٥) السابق صـ ١٨٤ .

تعدد أوجه الإعراب في الجملة القرآنية

د . محمد حماسة عبد اللطيف *

للقرآن نمطه الخاص في التركيب، الذي يكمن فيه كثير من أسرار إعجازه، وتعدد وجوه هذا الإعجاز، إذ يجد المتمرس بأساليب العربية، وطرائقها في التعبير أن نمط الجملة العربية في القرآن فرد متميز، وقد حاول العلماء على مر العصور معرفة سر هذا الإعجاز الخالص المتجدد وجهدوا في البحث عن سبله، وانتهجوا في ذلك وجهات مختلفة تختلف باختلاف زوايا النظر(١)، وإن كانت جميعاً ترمى إلى غاية واحدة.

وقد رأي الأكثرون من أهل النظر أن إعجاز القرآن إنما هو من جهة بلاغته، وصاروا «إذا سئلوا عن تحديد هذه البلاغة التى اختص بها القرآن، الفائقة في وصفها سائر البلاغات، وعن المعنى الذي يتميز به عن سائر أنواع الكلام الموصوف بالبلاغة، قالوا إنه لا يمكننا تصويرهُ ولا تحديده بأمر ظاهر فقام به مباينة

* أستاذ النحو والصرف بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة.

(١) انظر ما لخصه السيوطى من وجهات النظر المختلفة في بيان إعجاز القرآن في كتابه «الإتقان في علوم القرآن» الجزء الثاني من صفحة ١٩٧ إلى صفحة ٢١٢ ط حجازى ١٣٦٠هـ.

القرآن غيره من الكلام ، وإنما يعرفه العالمون بــه عنــد ســماعه ضربًا من المعرفة لا يمكن تحديده ، وأحالوا على ســـائر أجنـــاس الكلام الذى يقع فيه التفاضل فتقع في نفوس العلماء به عند ســماعه معرفة ذلك ويتميز في أفهامهم قبيلُ الفاضل من المفضـــول منـــه" وقالوا "وقد يخفى سببه عند البحث ويظهر أثره في النفس حتـــى لا يلتبس على ذوى العلم والمعرفة به" وقالوا "قد توجد لبعض الكـــلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها لغـــيره منـــه ، والكلامان معا فصيحان ثم لا يوقف لشئ من ذلك على علة"[١] .

وموقف هؤلاء - برغم ما قيل عنه - يكشـــف عـــن إعظـــام لجلال القرآن وإكبار لأسرار إعجازه ، إذ يستصغرون كل ســـبب دون إحكام بلاغته ، ولا يجدون فيما يقدم لشرح إعجازه ما يعـــدل هذه المكانة العليا من البيان المعجز ، وهم يســـلمون مـــع غـــيرهم بـــأن نظم القرآن - على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه - "خـــارجٌ عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيـــب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عـــن أســـاليب الكلام المعتاد" [٢] مصداقا لقوله - عز وجل - (قُلْ لَئِـــنِ اجْتَمَعَـــتِ

---

(١) بيان إعجاز القرآن للخطابى : ٢٤ (ضمن ثلاث رسائل في إعجـــاز القـــرآن تحقيـــق محمد خلف الله أحمد ود٠ زغلول سلام - ذخائر العرب ١٦) وقد رد الخطابى علـــى هذا المذهب بأنه لابد أن يكون لهذه المحاسن سبب حاول شرحه في رســـالته المشـــار إليها ، وبالغت الدكتورة بنت الشاطئ فرمت أصحاب هذا الاتجاه بالجـــهل (انظـــر : الإعجاز البيانى للقرآن : ١٢١ دار المعارف بمصر) ٠

(٢) إعجاز القرآن للباقلانى : ٣٥ (تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف) ٠

الإِنْسُ والجنُّ عَلَى أن يَأْتُوا بمِثْلِ هذَا القرآنِ لا يَأْتُونَ بمثْلِهِ ولَوْ كَانَ بَعْضُهم لبعْضٍ ظَهيرًا) [1] ولكن هذا لم يمنع الباحثين من مواصلة البحث عن سر هذا الإعجاز وتلمس أسبابه .

والذى أود أن أعرض له هنا مسألة لم يعرض لها أحد من قبل - في مبلغ علمى - على أنها وجه من وجوه إعجاز القرآن ، وهى تعدد أوجه الإعراب في الجملة الواحدة ، ويكون لكل وجه منها - من غير شك - معنى يراد وغاية تقصد .

وأعتقد أنه ليس هناك من يجادل في أن لغة القرآن الكريم "لغة مكتوبة" واللغة المكتوبة تفتقد إلى عنصرين مهمين في تحديد المراد من الحديث المنطوق :

أولهما : ما يلابس الموقف اللغوى من حركات باليد والجسم والرأس وتعبير بالوجه والعين وغير ذلك ، وهذا قد يغنى أحيانا عن ذكر بعض العناصر اللغوية .

ثانيهما : ما يصاحب الكلام المنطوق من علو في الصوت أو انخفاض فيه وضغط على بعض الكلمات دون بعضها أو ما يمكن أن يسمى عنصر "التنغيم" ، والتنغيم يقوم بدور مهم من الحديث المنطوق إذ يكفى - أحيانا - مط كلمة في بيان المراد منها ولذلك تحذف صفتها مثلا ، وقد شرح ابن جنى هذه المسألة بعبارة

(1) الآية ٨٨ من سورة الإسراء .

واضحة إذ يقول : "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها [1] ، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب (يقصد سيبويه) من قولهم : سِيَر عليه ليلٌ ، وهُمْ يريدون : ليلٌ طويلٌ . وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها ، وذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله : طويل أو نحو ذلك . وأنت تحسّ هذا من نفسك إذا تأملته ، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه فتقول : كانَ والله رجلاً ! فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة ، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها ، وعليها ، أى : رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك . وكذلك تقول : سألناه فوجدناه إنسانا ! وتمكّن الصوتَ بإنسان وتفخّمه فتستغنى بذلك عن وصفه بقوله : إنسانا سمحا أو جوادا أو نحو ذلك ، وكذلك إنْ ذممته ووصفته بالضيق قلت : سألناه وكان إنسانًا ونزوى وجهك وتقطبه فيغنى ذلك عن قوله : إنسانا لئيما أو لَحِزًا أو مُبَخَّلاً أو نحو ذلك" [2] .

وقد اختلف النحاة في توجيه كثير من الجمل القرآنية ، وعاب بعض المحدثين عليهم هذا الاختلاف ، ولكن النحاة كانوا يحاولون بتوجيهاتهم المختلفة أن يقدموا عدة احتمالات للغة العليا التى تفتقد إلى ملابسات الحال أو الموقف اللغوى في حال النطق ، فتعدد

---

(١) مراده بالحال : الموقف اللغوى الذى يكون فيه الحديث وما يصاحبه من ملابسات حركية وصوتية وغيرهما .

(٢) الخصائص لابن جنى ٢/٣٧٠ ، ٣٧١ (ط دار الكتب ١٣٧٤ هـ ، تحقيق محمد على النجار) .

الأوجه الإعرابية في هذه الحال لا يمكن أن يُعَدَّ دليلاً على عدم أهمية الإعراب أو على الترخص في العلامة الإعرابية ، ولكنه تفسيرٌ للغة المكتوبة ، وإسباغ مواقفَ ملائمةٍ لكل حالةٍ أو وجهٍ من الوجوه .

وتعدد أوجه الإعراب بهذا الفهم ضربٌ من ضروب إعجاز القرآن ودليلٌ على ثراء نصه وخصوبة عطائه وتعدد إشعاعه بحيث تبدو الجملة القرآنية كالماسة المشعة أنى استقبلْتَها ألقَتْ علَيْكَ بأضواء .

وفي كثير من هذه الأوجه الإعرابية المختلفة كان النحاة يهتدون بقراءةٍ أخرى ، أو بآية أخرى في موضع آخر ، وقد قرروا "أن القراءة لا تُخَالَفُ لأنها السُّنَّة" (١) ومن المعروف أنّ "القراء لا تقرأ بكل ما يجوز في العربية"(٢) .

وإذا كان فقدان عنصرى ملابسة الحال والتنغيم قد ساعد على القول بتعدد الأوجه الإعرابية فإن منهج النحاة في النظر إلى اللغة أيضا قد ساعد من جانب آخر على ذلك ، وسوف أجمل هذه الأسباب مع ذكر نماذج من الآيات القرآنية لكل منها .

أولا : قد يتفق النحاة على أن هناك عنصرا محذوفا في الجملة ، ولكنهم يختلفون في تحديد هذا المحذوف ، وتتعدد أوجه الإعراب بسبب الاختلاف في تقديره . ومما تعددت فيه الأوجه

---

(١) الكتاب لسيبويه ١٤٨/١ (تحقيق عبد السلام هارون ط٠ دار القلم) .

(٢) معانى القرآن للفراء ٢٤٥/١ (ط دار الكتب) .

الإعرابية بسبب الاختلاف في المحذوف قوله تعالى (وإنْ تُخَالطُوهُمْ فإخْوَانُكم) [1] حيث ترفع كلمة إخوانكم على تقدير ضمير "فهم" كأنك قلت "فهم إخوانكم" يقول الفراء "ولو نصبته كان صواباً ، يريد : فإخوانَكم تخالطون . ومثله "فإن لم تعلموا آباءهم فإخوانُكم في الدين ومواليكم" [2] ولو نصبت ههنا على إضمار فعل : ادعوهم إخوانَكم ومواليكم . وفي قراءة عبد الله "إن تعذبْهم فعبادُك" [3] ، وفي قراءتنا "فإنهم عبادك" [4] . فجواز الرفع والنصب آت من تقدير المحذوف فإن قدرت ضميرا فكلمة إخوانكم خبر مرفوع ، وإن قدرت فعلا فالضميمة المذكورة مفعول به ، وهنا تكون كلمة (فإخوانكم) جملة فعلية ، وعلى التقدير الأول جملة اسمية ، والمعنى لابد أن يختلف باختلاف التقدير ، ولكن الاختلاف هنا دقيق ولطيف غاية في الدقة واللطف فإذا كانت الجملة "فهم إخوانكم" فالمعنى أن هذا أمر ثابت مقرر ولا غضاضة فيه . وإذا كانت "فإخوانكم تخالطون" فالمعنى أن لا بأس من استخدام هذه السنة الحميدة مع إخوانكم .

وكتب إعراب القرآن مليئة بهذا النوع من تعدد الأوجه ، وبعضها لم ترد به قراءة كما في الحالة السابقة التى قيست فيها آية البقرة على آية المائدة ، وبعضها الآخر وردت به قراءة أو

---

(١) الآية ٢٢٠ من سورة البقرة .

(٢) سورة الأحزاب من الآية ٣٣ .

(٣) سورة المائدة ، من الآية ١١٨ .

(٤) معانى القرآن للفراء ١٤١/١ ، ١٤٢ وانظر : ٤٢٥ .

أكثر ، ومن نماذج ذلك قوله تعالى (قالوا معذرةً إلى ربكم)[1] فقد قرأ ابن كثير ونافع وأبو عمرو وابن عامر وحمزة والكسائى بالرفع (معذرةٌ) وروى حسين الجعفى عن أبى بكر وحفص عن عاصم (معذرةً) نصبا وهى إحدى روايتين عن عاصم [2] يقول الفراء : "وأكثر كلام العرب أن ينصبوا المعذرة ، وقد آثرت القراء رفعها ، ونصبها جائز ، فمن رفع قال : هى معذرة ، كما قال : (إلا ساعةً من نهارٍ بلاغٌ) [3] . وقد وجه ابن خالويه قراءتى الرفع والنصب في الآية قائلا : فالحجة لمن قرأه بالرفع أنه أراد أحد وجهين من العربية إما أن يكون أراد : قالوا موعظتنا إياهم معذرةٌ ، فتكون خبر ابتداءٍ محذوف أو يضمر قبل ذلك ما يرفعه كقوله (سورة أنزلناها)[4] يريد : هذه سورة . والحجة لمن نصب أن الكلام جواب ، كأنه قيل لهم : تعظون قومًا هذه سبيلهم ؟ قالوا نعظهم اعتذارًا ومعذرةً" [5] .

وهكذا نجد أن النحاة يحاولون أن يرسموا موقفا لغويا حيا بحيث تبدو العلامة الإعرابية فيه مؤدية لدورها الصحيح ، يقول أبو حيان في محاولة منه لبيان ما يدل عليه رفع كلمة (معذرة) ونصبها "وقرأ الجمهور معذرة بالرفع أى : موعظتنا إقامة عذر إلى الله ،

---

(١) سورة الأعراف ، من الآية : ١٦٤ .

(٢) انظر السبعة في القراءات ٢٩٦ (تحقيق د. شوقى ضيف - دار المعارف) .

(٣) معانى القرآن للفراء ٢٠٥/١ ، والآية من سورة الأحقاف : ٣٥ .

(٤) سورة النور الآية : ١ .

(٥) الحجة في القراءات السبع لابن خالويه : ١٤١ (تحقيق د. عبد العال سالم مكرم) .

ولئلا ننسب في النهى عن المنكر إلى بعض التفريط ، ولطمعنا في أن يتقوا المعاصى ، وقرأ زيد بن على وعاصم في بعض ما روى عنه وعيسى بن عمر وطلحة بن مصرف معذرةً بالنصب أى وعظناهم معذرة [1] فالنصب هنا لإفادة تعليل الموعظة وقد قال أبو البقاء العكبرى : من نصب فعلى المفعول له أى وعظنا للمعذرة ، وقيل هو مصدر أى نعتذر معذرة"[2] فهو إذن مفعول مطلق يؤكد الاعتذار .

ثانيا : أشرت من قبل إلى أن النص القرآنى يعد "نصا مكتوباً ، وهو لذلك يفتقد عنصر التنغيم الذى قد يغنى عن بعض الأدوات ، كأدوات الاستفهام على سبيل المثال ، ولما كان القرآن الكريم يعد نصا مكتوبا فقد حاول النحاة تبيين ما تتحمله الجملة القرآنية من دلالات ، ويدخل تحت عنصر التنغيم نغمة الوقف والابتداء ، وهناك مؤلفات مستقلة في هذا المجال أشهرها الوقف والابتداء لابن الأنبارى المتوفى سنة (٣٢٨هـ) ومن نماذج ذلك إعراب (والراسخون في العلم) في قوله تعالى : (وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون ..)[3] - فقد تكون معطوفة على لفظ الجلالة ، وقد تكون مبتدأ خبره (يقولون) يقول العكبرى : "والراسخون معطوف على اسم الله ، والمعنى أنهم يعلمون تأويله أيضا ، و(يقولون) في موضع نصب على الحال ، وقيل

(١) البحر المحيط لابى حيان ٤١٢/٤ .
(٢) إملاء ما من به الرحمن ٢٨٧/١ .
(٣) سورة آل عمران ، الآية ٧ .

و(الراسخون) مبتدأ و(يقولون) الخبر ، والمعنى أن الراسخين لا يعلمون تأويله بل يؤمنون به[1] • وقد رجح الفراء الإعراب الثانى مستدلا بقراءة أبى وعبد الله [2] ، ففى قراءة أبىّ (ويقول الراسخون) وفي قراءة عبد الله "إنْ تأويله إلا عند الله ، والراسخون في العلم يقولون" • ومما لا شك فيه أن فقدان التنغيم هو الذى دفع النحاة إلى هذا المسلك فقدموا ما يمكن أن تكون عليه الجملة ، ولا شك أن نغمة العطف - في الحديث - تختلف عن نغمة الاستئناف وابتداء جملة جديدة ، ولعل هذا - كما قلت - من إشعاعات النص القرآنى ، إذ ينبنى على كل وجه معنى مختلف عن المعنى الذى يفيده وجه آخر ، وبتعدد الأوجه تتعدد المعانى ، وبذلك يتيح النص القرآنى فرصة للاجتهاد •

ولعل هذه الآية التالية أوضح في الدلالة على ما نحن بصدده ففى قوله تعالى "يا أبانا ما نبغى هذه بضاعتنا ردت الينا"[3] قالوا إن (ما) استفهامية ، ويجوز أن تكون نافية[4] ولعله من الوضوح بمكان أن نغمة الاستفهام تغاير نعمة النفى ، وهناك في الكتاب العزيز نماذج أخرى كثيرة من ذلك قوله تعالى : "واصبر نفسك مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشىّ يريدون وجهه ولا تعد عيناك

---

(١) إملاء ما من به الرحمن للعكبرى ١٢٤/١ •

(٢) انظر معانى القرآن للفراء ١٩١/١ •

(٣) سورة يوسف من الآية ٦٥ •

(٤) انظر معانى القرآن ٤٩/٢ وإملاء ما من به الرحمن ٥٥/٢ والبيان في غريب أعراب القرآن ٤٣/٢ •

عنهم تريد زينة الحياة الدنيا"[١] قد تكون جملة "تريد زينة الحياة الدنيا" في موضع الحال فيكون التقدير : ولا تعد عينك عنهم مريداً زينة الحياة الدنيا • وقد تكون استئنافية وتكون استفهامية حذفت منها أداة الاستفهام ، ويكون في هذا من العتب ما فيه إذ يستنكر عليه أن يكون مريدا زينة الحياة الدنيا •

وكذلك في قوله تعالى (يأيها النبى لم تحرم ما أحلّ الله لك تبتغى مرضاة أزواجك)[٢] يجوز في جملة "تبتغى مرضاة أزواجك" أن تكون جملة حالية أو جملة مستأنفة استفهامية حذفت منها الأداة ، وهذا مما تفعله العربية اعتمادا على نغمة الكلام •

ثالثا : في العربية كلمات كثيرة لا تظهر عليها علامات الإعراب ؛ ومنها المكنى الذى لا يعرب وهو الضمير : "والمكنى لا يعرب لأن المكنى يضارع المبهم " كما يقول ابن خالويه[٣] ، ومعنى كونه لا يعرب أنه لا تظهر عليه علامة الإعراب ، وإلا فإننا نعربه أى نبين وظيفته النحوية في الجملة فنقول إنه فاعل أو مفعول به أو مبتدأ أو خبر إلى آخره ، ومن ذلك الاسم الموصول ، ويسميه ابن خالويه الاسم الناقص "ولا علامة فيه لأنه اسم ناقص يحتاج إلى صلة وعائد[٤] " وهكذا كل الأسماء المبنية ، وكذلك

(١) سورة الكهف ، من الآية : ٢٨ •
(٢) سورة التحريم ، الآية : ١ •
(٣) إعراب ثلاثين سورة لابن خالويه : ٤٨ •
(٤) السابق : ٥٥ •

الاسم المقصور لا يتبين فيه الإعراب لأن آخره ألف مقصورة ، والمضاف إلى ياء المتكلم لا علامة فيه كذلك لأن الياء تذهب بالعلامة[1] .

ومع خلو هذه الأسماء من علامات الإعراب قرر النحاة أن بها في الجملة علامات إعرابية مقدرة ، وتقدير العلامة ليس إلا مراعاة للحالة الإعرابية أو للوظيفة التى تشغلها الكلمة في الجملة والربط بين هذه الوظيفة وعلامتها الإعرابية ، ومن المقرر أن تحديد وظيفة الكلمة في الجملة لا يتم إلا بسبب تضافر مجموعة من القرائن المختلفة من لفظية ومعنوية ، ولذلك يمكن إعراب الكلمة الخالية من العلامة الإعرابية بحيث لا تظهر فيها العلامة الإعرابية على الإطلاق ، وإعرابها في هذه الحال لا تقوم به العلامة ولا تدل عليه ، وإنما الذى يدل عليه فهم قرينة السياق التى تصب فيها كل القرائن الأخرى ، وقد يقدم النحاة عدة احتمالات في الجملة القرآنية الواحدة يتقبلها السياق ويستجيب لها المعنى .

ومن أمثلة ذلك ما قالوه في إعراب قوله تعالى "الم . ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين[2] " حيث قالوا : إن "هدى" يحتمل أن يكون في موضع رفع ونصب ، فالرفع من أربعة أوجه :

(١) انظر المصدر السابق : ٥٤ ، ٧٩ .

(٢) سورة البقرة ، الآية ١ ، ٢ .

الأول : أن يكون خبر مبتدأ مقدر ، وتقديره : هو هدى .

والثاني : أن يكون خبرا بعد خبر ، فيكون (ذلك) مبتدأ و(الكتاب) عطف بيان و(لا ريب فيه) خبر أول ، و(هدى) خبر ثان .

والثالث : أن يكون مبتدأ و (فيه) خبره ، والوقف على هذا القول على (لا ريب) .

والرابع : أن يكون مرفوعا بالظرف على قول الأخفش والكوفيين والنصب على الحال من (ذا) أو من (الكتاب) أو من الضمير في (فيه) . فإن جعلته حالا من (ذا) أو من الكتاب فالعامل فيه معنى الإشارة وإن جعلته حالا من الضمير فالعامل فيه معنى الفعل المقدر وهو استقر"[1] ويتجاوز الزمخشري هذه الأوجه الإعرابية المختلفة إلى ما يترتب عليها من الفهم والمعنى فيقول : "والذي هو أرسخ عرقا في البلاغة أن يضرب عن هذه المحالّ صفحا وأن يقال : إن قوله (الٓمٓ) برأسها ، أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها ، و(ذلك الكتاب) جملة ثانية و (لا ريب فيه) ثالثة و (هدى للمتقين) رابعة ، وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة وموجب حسن النظم حيث جئ بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق وذلك لمجيئها متآخية آخذا بعضها بعنق بعض ، فالثانية متحدة بالأولى معتنقة لها ، وهلم جرا إلى الثالثة والرابعة بيان ذلك

---

(١) البيان في غريب إعراب القرآن لابن الأنباري ٤٥/١ ، ٤٦ وانظر إملاء ما من به الرحمن للعكبري ١٠/١ ، ١١ وقارن بمعاني القرآن للفراء ١/١ ،١٢ .

أنه نبه أولا على أنه الكلام المتحدى به ، ثم أشير إليه بأنه الكتاب المنعوت بغاية الكمال فكان تقريرا لجهة التحدى وشدا من أعضاده ثم نفى عنه أن يتشبث به طرف من الريب فكان شهادة وتسجيلا بكماله لأنه لا كمال أكمل مما للحق واليقين ولا نقص أنقص مما للباطل والشبهة ٠٠ ثم أخبر عنه بأنه هدى للمتقين فقرر بذلك كونه يقينا لا يحوم الشك حوله وحقا لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه ، ثم لم تخل كل واحدة من الأربع بعد أن رتبت هذا الترتيب الأنيق ونظمت هذا النظم السرى من نكتة ذات جزالة ، ففى الأولى[(١)] الحذف والرمز إلى الغرض بألطف وجه وأرشقه ، وفي الثانية[(٢)] ما في التعريف من الفخامة ، وفي الثالثة[(٣)] ما في تقديم الريب على الظرف ، وفي الرابعة[(٤)] الحذف ووضع المصدر الذى هو هدى موضع الوصف الذى هو هاد وإيراده منكرا والإيجاز في ذكر المتقين [(٥)] ٠ ولعلك رأيت معى أن الزمخشرى قد حاول أن يرتب معنى على اعتبارات تقسيم هذه الآية إلى تلك الجمل ، مع أن هذه الآية تحتمل أوجها أخرى غير التى ذكرها ، والذى أعان على هذا كله هو أن بها بعض الكلمات التى لا تظهر عليها علامات الإعراب إما لأنها مبنية مثل (ذلك) أو لأنها اسم مقصور مثل

---

(١) وهى قوله تعالى (الم) ٠

(٢) وهى قوله تعالى : (ذلك الكتاب) ٠

(٣) وهى قوله تعالى : (لا ريب فيه) ٠

(٤) وهى قوله تعالى : (هدى للمتقين) ٠

(٥) تفسير الكشاف للزمخشرى ٢١/١ ٠

(هدى) ٠ ونماذج هذا الضرب في القرآن الكريم كثيرة جدا وتجد صداها في كتب التفسير وكتب إعراب القرآن ٠

رابعاً : في العربية عدد محدود من علامات الإعراب يتوزع على الوظائف النحوية المختلفة ، وبطبيعة الحال لابد أن تشترك أكثر من وظيفة نحوية في علامة واحدة كاشتراك وظيفة المبتدأ والخبر والفاعل ونائب الفاعل واسم كان وخبر إن في الرفع ، واشتراك المفاعيل الخمسة والحال والتمييز والمنادى المنصوب مثلا في النصب ، ومن هنا لا يمكن القول بأن العلامة الإعرابية وحدها هى التى تحدد المعنى النحوى المعين ، بل لابد من أن تكون هناك في الجملة وسائل أخرى تعين على تحديد هذا المعنى النحوى ، وهى ما سماها الأستاذ الدكتور تمام حسان[١] "القرائن" وبسطها على مدى كتاب بأكمله وشرح القول فيها ٠

وهنا نجد أن اشتراك أكثر من معنى نحوى كالفاعلية والابتداء والخبرية وغيرها في علامة الرفع مثلا كان مدعاة لتعدد الأوجه الإعرابية في الكلمة الواحدة ، وبخاصة في الجملة القرآنية ، ومن ذلك أننا نجد النحاة في إعراب قوله تعالى "غير المغضوب عليهم[٢] " يجيزون في (غير) الجر والنصب ، ويلفت النظر هنا أن الجر علامته واحدة في هذه الكلمة ومع ذلك تتعدد المعاني المرتبطة به يقول ابن الأنبارى "فأما الجر فمن ثلاثة أوجه :

(١) انظر : اللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان ٠

(٢) سورة الفاتحة الآية ٧ ٠

أحدها : أن يكون مجرورا على البدل من الضمير في (عليهم) .

والثاني : أن يكون مجرورا على البدل من (الذين) .

والثالث : أن يكون مجرورا على الوصف (للذين) لأنهم لا يقصد بهم أشخاص مخصوصة فجرى مجرى النكرة فجاز أن يقع وصفا له وإن كانت مضافة إلى معرفة[1] فعدم تحديد المبدل منه ، وعدم تحديد البدلية من النعتية أجاز هذه الأوجه المختلفة وسوغ ذلك اشتراكها في هذه الحالة في علامة إعرابية واحدة ، ويبين الزمخشري ما يترتب من المعنى على كون (غير) بدلا أو صفة فيقول "غير المغضوب عليهم" بدل من "الذين أنعمت عليهم" على معنى أن المنعم عليهم هم الذين سلموا من غضب الله والضلال ، أو صفة على معنى أنهم جمعوا بين النعمة المطلقة وهي نعمة الإيمان وبين السلامة من غضب الله والضلال[2] " وقيل في نصبه إما أن يكون منصوبا على الحالية أو بتقدير (أعني) فيكون مفعولا به أو على أنه استثناء منقطع وقد سوغ هذه الأمور اشتراكها في علامة إعرابية واحدة ولكل وجه منها معنى يراد وغاية تطلب .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذا جانب حاولت أن ألفت النظر إليه ، وإني لأعلم أن كثيرين ينفرون من دراسة النحو لأسباب كثيرة منها هذه الأوجه المتعددة ، ولكنهم لو راضوا أنفسهم عليها

---

(١) البيان في غريب إعراب القرآن لابن الأنباري ١/٤٠ وانظر معاني القرآن ١/٧ .

(٢) الكشاف للزمخشري ١ /١١ .

لفقهوها ، وهى ليست بالعسيرة على كل حال ، وقد بذل النحاة جهدا كبيرا في كل لغة مكتوبة - وكل تراثنا مكتوب - وحاولوا تقديم بديل عن الموقف اللغوى الذى يكون الكلام فيه محوطا بملابسات أخرى تجعل للجملة الواحدة معنى واحدا مقصودا ، أما اللغة المكتوبة - وأخص من بينها القرآن الكريم لأن هذه السمة تكاد تكون خاصة به - فإنها تحتاج إلى توضيح لموقفها ، ولا يتم ذلك إلا ببيان الإمكانات المحتملة فى أوجهه الإعرابية ، وقد قدم النحاة للقرآن الكريم كثيرا من الجهد – ولا غرابة في ذلك فقد قامت الدراسات اللغوية كلها من أجله – فيما يسمى بكتب مجاز القرآن أو معانى القرآن أو إعراب القرآن أو كشف مشكله الخ ، وليس هنالك من فرق بين المجاز والمعانى والإعراب فكلها جهود صادقة مخلصة تحاول الكشف عن بعض أسرار هذا الكتاب الخالد ، ولكنهم لم يشيروا إلى أن هذا الجانب يعد من إعجاز القرآن العظيم [1] .

---

(١) لا ينقض هذا محاولة عبد القاهر الجرجانى الفذة في فهم أسرار الإعجاز القرآنى من خلال "النظم" الذى يجعله مرتبطا بمعانى النحو ، فإن عبد القاهر قد تعامل مع الآيات القرآنية على الوجه الذى وردت به في القراءة المعروفة وعلى الوجه الأظهر في الإعراب ، ولم يشر إلى أن تعدد أوجه الإعراب في الجملة الواحدة يعد من أوجه الإعجاز القرآنى ، والذى أود الإشارة إليه أن محاولة عبد القاهر تتعامل مع وجه واحد من وجوه الجملة القرآنية ، وما أقول به إن الجملة التى تحتمل أوجها أخرى يعد كل وجه منها جملة معينة تحتاج إلى فهم جديد ، وقد يترتب على هذا الوجه أو ذاك حكم فقهى يتخذه بعض المسلمين أساسا في التعبد والمعاملة وهذا هو الجانب الذى ألفت النظر إليه وأدعو إلى إعادة بحثه من زواية الإعجاز القرآنى .

- **ابن الأنبارى (كمال الدين أبو البركات بن محمد بن أبى سعيد الأنبارى)**

* البيان في غريب إعراب القرآن (تحقيق الدكتور طه عبد الحميد) دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٩م .

- **الجرجانى (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)**

* دلائل الإعجاز ، شرحه محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجى .

- **ابن جنى (أبو الفتح عثمان)**

* الخصائص (تحقيق محمد على النجار - دار الكتب ١٩٥٢م)

- **حسان (الدكتور تمام)**

* اللغة العربية معناها ومبناها (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢) .

- **أبو حيان (محمد بن يوسف بن على)**

• البحر المحيط - القاهرة مطبعة السعادة ١٣٢٨هـ .

- **ابن خالويه (الحسين بن أحمد)**

• إعراب ثلاثين سورة من القرآن - الطبعة الأولى ١٣٦٠هـ دار الكتب المصرية .

- **الخطابى (أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم)**

* بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن - تحقيق محمد خلف الله د. زغلول دار المعارف ط. ثانية ١٣٨٧هـ .

- **الزمخشرى (جاد الله أبو القاسم محمود بن عمر)**

• الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل (القاهرة ١٣٥٤هـ)

ـ سيبويه (إبو بشر عمرو بن قنبر)

• الكتاب (المطبعة الاميرية ببولاق ١٣١٧هـ)

ـ السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر)

• الإتقان فى علوم القرآن (مطبعة حجازى بالقاهرة ١٩٤١م).

ـ العكبرى (أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله)

• إملاء ما من به الرحمن (تصحيح وتحقيق إبراهيم عطوة ١٩٦٩ القاهرة)

ـ الفراء (أبو زكريا يحيى بن زياد)

• معانى القرآن (جـ١ تحقيق أحمد يوسف نجاتى ومحمد على النجار ١٩٥٥، جـ٢ تحقيق محمد على النجار ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة، جـ٣ تحقيق الأستاذ على النجدى ناصف والدكتور عبد الفتاح شلبى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م).

ـ ابن مجاهد (أبو بكر أحمد بن موسى بن العباس)

• السبعة فى القراءات تحقيق الدكتور شوقى ضيف دار المعارف ١٩٧٢م



قراءة المسكوت عنه فى نص ميسون صقر

(رجل مجنون لا يحبنى)

د. محمد عبد المطلب *

يتصدر هذا النص من (قصيدة النثر) منطوقة عنوانا بالغ التعقيد والتركيب، متعدد النواتج نتيجة لاعتماده المفارقة بين المنطوقة ومفهومه حتى كاد يتحول العنوان إلى نص قائم بذاته، يحتاج إلى متابعة جزئية وكلية. ومتابعة تتحرك على السطوح، وتغوص فى الأعماق، لكن ذلك كله ربما لا يوقفنا إلا على النواتج الأولى، ومن ثم تحتاج المتابعة إلى ملاحقة العنوان فى المتن الداخلى، وتدخله المباشر أو غير المباشر فى بناء مفارقات النص ودفعها إلى دائرة الشعرية. ومسارات الدلالة فى العنوان تأتى متصادمة حينا، ومتداخلة حينا على النحو التالى:-

أولاً: إن المفارقة تنعقد فى العنوان من جملته الكبرى (رجل مجنون لا يحبنى)، لأنها تستدعى بمفهوم المخالفة (امرأة عاقلة تحبنى)، وبين المنطوق وهذا المفهوم يحدث صدام مبدئى بين الذات وموضوعها، وهو صدام سيظل متناميا على طول المتن الداخلى، مع انحصاره فى منطقة (الحب) الذى لم يحسم أمره فى العنوان، فإذا كان العنوان قد نفاه عن الموضوع. فإنه لم ينفه أو ثبته للذات، مما يدخل العنوان ـ جملته ـ فى إطار (الاحتمال) الذى يسمح بطرح الأسئلة الفاقدة للإجابة، وربما كان أهم هذه الأسئلة: إذا كان هذا المجنون لا يحب الذات المتكلمة، فهل كانت هى تحبه؟ أو: هل هو لا يحبها لأنه مجنون، أم لأسباب أخرى؟

ثانيًا: من الحوار بين المنطوق والمفهوم ندرك ناتجا آخر لازما للعنوان وهو: لو أن هذا الرجل عاقل لأحبنى. أو: إنه لا يحبنى لأنه مجنون، أى أن (الجنون) ليس صفة لازمة لزوما مطلقا بالنسبة للموضوع، وإنما هو صفة طارئة، تحضر فقط حال رصد علاقته بالذات ـ فى دائرة الحب ـ فإذا اتجهت العلاقة إلى السلب، حضرت صفة الجنون، وإذا اتجهت للإيجاب؛ غابت الصفة.

ثالثًا: إن المكونات الإفرادية التى تشكل العنوان تبدأ فاعليتها بدال (رجل) نكرة، والنكرة يمكن أن تفيد الإبهام، ويمكن أن تفيد العموم، ومن ثم فإن العنوان يقدم قانونا حتميا يصب صفة الجنون على كل الرجال الذين لا يحبون هذه الذات الأنثوية.

(*) أستاذ النقد الأدبى، بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

وقد حاولت المتتالية الإفرادية تخصيص عموم النكرة بوصفها (بالجنون)، لكن المحاولة لم تنجح في هذه العملية الدلالية. لأن (صفة) الجنون أصبحت مكونا من مكونات هذا الرجل بحكم أن (الموصوف وصفته كالشيء الواحد) - كما يقول النحاة- وتظل الصفة لاصقة به. طالما ظل في إطار عاطفته السالبة إزاء الذات. وعلى معنى آخر نقول: إن رفض الرجل للحب. يجعل صفة الجنون فيه أمرا فطريا .

رابعا: تتفجر مفارقة العنوان -بحدة- من التصادم الحادث بين الإثبات والنفي. إذ يبدأ العنوان بدالين متلاصقين (رجل مجنون) يجمع بينهما (الإثبات)، إثبات الجنون للرجل. ثم يتدخل النفي ليتسلط على الجملة الحاوية للفعل والفاعل والمفعول: (يحبني). وبرغم هذا التصادم الذى شطر العنوان الى طرفين متصادمين، فإن هذا التصادم يقود العنوان الى مسارات إضافية قد تزيل الصدام ذاته. وقد تشعله، حيث يقول النحاة إن (النفي) يبدأ فاعليته التأثيرية من منطقة الإيجاب. وكأن أصل البنية- قبل دخول النفي- (رجل مجنون يحبني)، ثم دخل النفي على الجملة الثانية فاصلا يحول بين هذا الرجل المجنون وحب هذه الذات المتكلمة، وهذا الفصل ليس أمرا مؤقتا. بل إن له طبيعة استمرارية. تبدأ من لحظة الحاضر لتستمر الى الآتي. وهذا بتأثير أداة النفي(لا)، لأن وظيفتها نفي المضارع الحاضر وتخليصه للمستقبل.

خامسا: يزداد الصدام حدة في العنوان بملاحظة حركة المعنى المتفجرة من الدوال المكونة لها. إذ يضم أربعة دوال: (رجل . مجنون. لا. يحبني) حيث يرتبط الدالان الأولان بعلاقة (الوصفية) ويكونان وحدة كاملة، ويرتبط الدالان الآخران في وحدة كاملة، لكن الملاحظ أن دال (الجنون) يفجر دلالته في مسار أفقي للوراء لينطبق على (الرجل)، بينما يتحرك الأثر الدلالي من النفي حركة أفقية -أيضا- ولكنها للأمام، ليتسلط على فعل (الحب) الذى يتسلط - بدوره- على الذات اللاحقة به في (ياء المتكلمة) .

سادسا: إن الناتج الدلالي في العنوان لم يكتف بهذا الصدام المتحرك للوراء وللأمام في توليد المفارقة، بل استعان - أيضا بالبعد المكاني لمكونات العنوان في إعطاء هذه المفارقة طابعا شموليا يستغرقه بكل عناصره. إذ تعمد الصياغة الى وضع (الرجل) في صدر العنوان. ووضع

الذات المتكلمة فى خاتمته. ومابينهما يمثل فاصلا صياغيا ومكانيا، يقطع كل صلة محتملة بينهما. وبهذا يستقل الرجل بجنونه بعيدا عن الذات الصالحة للحب أو المهيئة له.

سابعا: إن هذه النواتج المتعددة للعنوان تزداد وتتنامى بالنظر فى مكوناته الإفرادية ، حيث جاء الدال (رجل) فى مقدمته (نكرة). وهذا الدال بحكم المواضعة يطلق على الرجل عند اكتمال (الرجولة) جسديا ونفسيا. وبما أن النقيض يستدعي نقيضه ضرورة، فإن (رجل) يستدعي (رجلة) مؤنث رجل. حيث يكون اكتمال الرجولة بالميل الطبيعي (للرجلة). وبما أن الرجل افتقد هذا الميل الداخلى للأنثى . انتقصت رجولته، ومن ثم جاء (نكرة)، ومع التنكير تدخل المفردة منطقة المفارقة التى تتركز فى الدال ذاته، لأن التنكير يفيد التعظيم حينا. ويفيد التحقير حينا آخر، ومجيئه فى صدر الكلام يوهم- بداية بالتعظيم، وتأكيد معنى اكتمال الرجولة فيه. لكن السياق يفرغ الدال من دلالة التعظيم. ويملؤه بدلالة التحقير نتيجة لجنونه من ناحية، وعدم حبه للذات المتكلمة من ناحية أخرى، ويتأكد معنى التحقير بالجنون الذى يتعلق بغياب العقل أو فساده، فيفقد القدرة على الحب والكره معا.

ثامنا: أن مجموع المتابعات السابقة قد ارتكزت أساسا على دال (الحب) الذى كان من الممكن أن يكون إطارا يجمع بين الذات وموضوعها، بل إنه من الممكن أن يوحد بينهما. لكنه أخذ مسارا عكسيا فصل بينهما فصلا كاملا كما لاحظنا فيما سبق.

لكن (الحب) ليس الباب الوحيد الذى يمكن أن ندخل منه الى نواتج العنوان، لأن هناك دالا آخر مجاورا له، يمكن أن ينفتح ليستحوذ على مهمة إنتاج المعنى، ويصبح هو الباب الشرعي للدخول الى مجموع النواتج، هو دال (مجنون).

إن المفردات لاتكتفى بمعناها المعجمى، أو الذى تم التواضع عليه، بل إن الاستعمال يكسبها هوامش ولواحق إضافية تصبح مكونا أساسيا في دلالتها ، بل – فى بعض الأحيان- تتغلب تلك الهوامش على المعنى المعجمى، فتلغيه أحيانا، وتعدل منه أحيانا أخرى.

ودال (الجنون) قد لحقته هوامش فى الاستعمال العرفى والشعبى نتيجة لبعض الإضافات التى لحقته فى اللغة الفصيحة. إذ تقول عن معنى (الوله): ذهاب العقل والتحير من شدة

الوجد، وفقدان الحبيب[1] ، وغياب العقل قد أخذ ارتباطا عرفيا بالحب فى الواقع الشعبى العام حتى إن الحب أصبح نوعا من الجنون، فيقال: أحبها بجنون. أو أحبته بجنون، ويقال: أنا مجنون بها. أو أنا مجنونة به، ونحو ذلك من الصيغ التى وحدت بين الحب والجنون، أو على الأقل- جعلت بينهما قدراً من الاشتراك. ولم يكن الجنون فى هذه التعبيرات على سبيل المجاز، بل على سبيل الحقيقة الثابتة التى تؤكد عمق هذا الحب حتى أفقد صاحبه السيطرة على نفسه فصار مجنونا.

وحتى لو افترضنا أن استعمال الجنون فى معنى الحب من باب المجاز، فإنه يكون من المجاز الميت الذى فقد أصل دلالته حتى صار جزءا من الحقائق.

أما الموروث الشعرى فقد أطلق صفة (الجنون) على طائفة من الشعراء العشاق وعلى رأسهم قيس بن الملوح الذى أصبح لقبه النهائى (المجنون) أو (مجنون ليلى)، ذلك أن الحب الذى سكن هؤلاء الشعراء قد غيب عقولهم كليا أو جزئيا، وفى حوار بين ليلى وقيس يتجلى تلبس الحب بالجنون. والجنون بالحب عندما تقول له:

أخبرت أنك من أجلى جننت وقد ∴ فارقت اهلك لم تعقل ولم تفق

فرفع قيس رأسه وأنشد :

قالت جننت- على رأسي- فقلت لها ∴ الحب أعظم مما بالمجانين

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه ∴ وانما يصرع الإنسان فى الحين[2]

وعلى أساس هذه العلاقة بين الحب والجنون يمكن اتخاذ دال (الجنون) بابا للدخول منه الى رحاب العنوان، فوصف الرجل بالجنون - إذن - مساو لوصفه (بالحب)، على معنى أنه وصل فى حبه الى مرتبة الجنون، ومن ثم تأخذ المفارقة - فى العنوان- مسلكا إضافيا حيث المفهوم: (رجل مجنون يحبي لايحبني). أو على معنى أدق: رجل يحبني ويكرهني على صعيد واحد، أى أن النقيضين قد اجتمعا فى المحل الواحد، ولايمكن فك هذا التناقص إلا بمتابعة العنوان وتحولاته الصياغية والسياقية فى المتن الداخلى لهذا النص.

---

[1] لسان العرب- ابن منظور- طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٩. مادة :وله

[2] تزيين الأسواق بتفصيل أسواق العشاق- داود الأنطاكي- المطبعة العامرة سنة ١٢٩١هـ ٦٩

تاسعا: إن سؤالا يفرض نفسه بعد هذه القراءة التحليلية للعنوان: هل استطاع هذا العنوان أن يحدد – على نحو ما– الشخصيتين الحاضرتين فيه: الذات والموضوع؟

يقول النحاة: إن الضمير أعرف المعارف– وقد احتوى العنوان على ضميرين، الضمير الأول هو ضمير (فاعل الحب). وهو ضمير مستتر، يعود على (رجل)، وأن مرجع الضمير كان شخصا مبهما غير محدد الاسم. وغير محدد الهوية إلا من صفة (الجنون)، معنى هذا أن ضميره المستتر فى الفعل (يحبنى) سوف يظل ضميرا مبهما غير محدد الملامح. وهو ما يدفعنا الى الانتظار فى منطقة (الاحتمالات) حتى تتكشف شخصية الموضوع فى المتن الشعرى كله.

والضمير الثانى فى العنوان، هو ضمير الذات المتكلمة (ياء المكتلم) اللاحقة للفعل (يحبنى)، فما هو مرجع هذا الضمير المحدد لكينونته ؟ يقول النحاة: إن الضمير يعود الى أقرب مذكور وأقرب مذكور هنا هو الدال (رجل). وهو لايصلح مرجعا للضمير للمغايرة بينهما فى التذكير والتأنيث، ومن ثم فإن الضمير يجاوز حدود جملة العنوان للبحث عن مرجع يصلح له. ولا مرجع صالح إلا الاسم العلم الذى يسبق العنوان (ميسون صقر). ومن ثم يرتبط بها الضمير، وتصبح ميسون هى الذات المبدعة والذات المتكلمة على صعيد واحد.

وهذا التوحد بين الذاتين يدخلنا فى إشكالية نقدية، لأن المنجز النقدى يفصل بين الذات المبدعة وإبداعها فصلا حاسما، إذ إن ارتباط النص بمبدعه ارتباط مؤقت فى لحظة الابداع فحسب، ثم ينفصل النص عن المبدع ليصبح ملكا لقارئه الذى يتجدد مع مرور الزمن.

ثم إن إدماج الذات المبدعة فى الذات المتكلمة يدخلنا فى متاهة إلصاق تحولات ومواصفات الذات المتكلمة للذات المبدعة، فكيف؟ وهى تحولات ومواصفات أدخل فى دائرة الممنوع الذى لايصح الاقتراب منه صراحة. لكن ماذا يصنع القارئ أمام الحقيقة اللغوية وهى المستند الشرعى لأى قراءة نقدية ؟

(٢)

إن بلوغ آفاق المعنى فى هذا العنوان المركب (رجل مجنون لايحبنى)، يقتضى أن نلاحقه داخل المتن النصى حال تفككه الى مفردات مبعثرة فى سياقات متباعدة أو متقاربة، وحال حفاظه على بنيته التركيبية التيجاء عليها فى الغلاف الخارجي.

وإذا كان العنوان الخارجي قد انحاز للذات المبدعة عندما وضعها في منطقة الحب، وانتقص من الموضوع الذكوري عندما وضعه في منطقة الجنون، فإن المتن الداخلي قد حافظ على هذا الانحياز على المستوى الكمي وعلى المستوى الكيفي. فعلى المستوى الكمي جاءت الدوال المنتمية للذات المتكلمة عالية التردد؛ بينما هبط تردد الدالين المنتميين للموضوع.

والدالان المنتميان للذات هما: (لا - يحبني) حيث تردد دال الحب سبعا وخمسين مرة، أما (لا) النافية ، فقد ترددت مائة وتسعا وخمسين مرة، وارتفاع تردد حرف النفي يرجع الى أن فاعليته لم تنحصر في دال الحب؛ بل انتشرت مع غيرها من الفاعليات الصادرة من أدوات النفي عموما، والتي بلغ ترددها مائتين وتسعين ترددا، جعلت للسلب حضورا واضحا في مجمل النص الداخلي.

وهذا الارتفاع الملحوظ في تردد الدالين المنتميين للذات، يقابله هبوط حاد في الدالين المنتميين للموضوع (رجل - مجنون) حيث تردد دال الرجل ست مرات، ودال الجنون ثلاث مرات؛ وهذا المؤشر الكمي يعلن صراحة انحياز النص للذات المتكلمة، بوصفها صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة فيه.

لقد لاحظنا في تحليلنا للعنوان أنه عمد الى إحداث فاصل صياغي ومكاني بين الطرفين، بحيث جاء الموضوع في مقدمته والذات في خاتمته، وقد حافظ المتن الداخلي على المباعدة بينهما حتى إن العنوان الخارجي لم يتردد - بنصه- داخل المتن إلا مرة واحدة خلال سياق يستحضر مجموع مفارقات العنوان التي سبق أن رصدناها، ثم أضاف اليها مفارقات أخرى تزيد في درامية السياق، بزيادة التصادمات، وبسط مساحتها الانتشارية.

يقول النص

رجل مجنـــون
لايحـــبـــنـــي
لايأبه لذوباني
أنا الشجــــرة
لست الثمــرة[٣]

[٣] رجل مجنون لا يحبني - ميسون صقر - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠١ ٥٣

ولنا ملاحظات على حضور العنوان فى هذا السياق:

الملاحظة الأولى: أنه قد انفكت كتلتا العنوان الرئيسيتان. واستقلت الكلتة الأولى: (رجل مجنون) بسطر. ثم استقلت الكتلة الثانية (لايحبنى) بسطر آخر. وهذا الانفكاك قد أضاف الى العنوان دلالة جديدة. وهى أن تباعد الطرفين في المشاعر قد قطع كل علاقة ممكنة بينهما. حتى ولو كانت مجرد تجاور مكانى.

الملاحظة الثانية: أن العنوان اكتفى بتفريغ الرجل المجنون من عاطفة الحب دون أن يشير الى طبيعة العاطفة عند الذات. وقد جبر حضور العنوان فى المتن ماغاب فى العنوان. إذ أوضح أن الذات تذوب حبا فى هذا الرجل.

الملاحظة الثالثة: أن الذات المتكلمة توحدت (بالشجرة)، وكأنها تقول للرجل: كيف لاتحبنى وأنا المرأة الكاملة. ذلك أن دال (الشجرة) دال كثيف الدلالة ، وكثافته تأتيه من الموروث الشعبى والأسطورى والعرفانى، حيث تمثل فى هذه الموروثات (الإنسان الكامل) بقدرتها على تخصيب نفسها بنفسها، وديمومة خضرتها وازدهارها، وحتى عندما تذبل أو تموت. فإنها تموت واقفة لا تعرف الانحناء، وربما لهذا عبدها القدماء، وقد جاءتنا أخبار الجاهليين بعبادة (شجرة غيلان) و(ذات أنواط)، بل إن اللات إحدى معبودات الجاهلين كانت (شجرة) ايضا.

الملاحظة الرابعة: أن الذات بعد أن توحدت بالشجرة. نفت عن نفسها أن تكون (ثمرة) ذلك أن ديمومة الشجرة وكمالها، يقابلها سرعة فساد الثمرة وعطبها: أو سرعة فنائها عندما تصبح طعاما للآكلين، أى أن هذا المجنون لم يدرك الفارق بين المتعة الدائمة فى الشجرة ، والمتعة المؤقته فى الثمرة. لأنه عاطل عن التفكير الصحيح.

ويعدل المتن الداخلى من علاقته بالعنوان الخارجى، فلم يعد يستدعيه بنصه، وإنما يلجأ الى محاورته، حيث تحضر بعض مفردات العنوان خلال الحوار لشحنها بقدر كبير من المفارقة التى تجمعت فى هذا العنوان.

يقول النص:

نتحدث كخصمين

أقول: أستحق أن أحب أكثر

إمرأة تحبك

تستحق أن تحبها أكثر(٤)

فى هذه الدفقة تتحدد العلاقة بين الطرفين، وهى علاقة تنافر بلغت درجة (الخصومة)، وهذه الدرجة تكاد تكون تلخيصا لمجموع تصادمات العنوان ، لأنها تضع (الرجل المجنون) فى جانب، و(المرأة غير المحبوبة) فى الجانب الآخر ، لكن يلاحظ حرص النصية على تحجيم هذه الخصومة ، أو الانتقاص منها بإدخال (كاف) التشبيه التى تحول الخصومة من علاقة أساسية الى علاقة طارئة بالمشابهة ، لايمكن أن تلغى أصلا العلاقة المفترضة بينهما، وهى علاقة (الحب) . لقد وقفت الذات تتأمل هذه العلاقة الطارئة باستخدام الفعل (اقول) الذى يكشف عن دواخلها النفسية المتحيرة، ويبدو من هذه الدواخل أن الذات تعجب من هذا الرجل لا لأنه لم يحبها أصلا، وإنما لأنه لم يحبها الحب الذى يوازى حبها له. ومعنى هذا أن ناتج العنوان قد تم تعديله من (رجل مجنون لايحبنى) الى (رجل مجنون لايحبنى بقدر حبى له) .

وقد يتوقف استدعاء العنوان. وتتوقف محاورته، لكن توابعه تظل فاعلة فى المتن الداخلى بما يعطى لهذا العنوان امتدادا مضمرا فى كل مناطق المتن، ومن ثم تستمر تعديلات نواتجه، إما بالزيادة وإما النقص، وإما بالتوضيح والتفصيل.

لقد لاحظنا كيف أن الحوار مع العنوان قد كشف عن طبيعة الحب الذى بين الطرفين، وأنه غير متوازن، أو لنقل: إنه قوى متدفق من جهتها، وفاتر بارد من جهته، وهذا مايمكن أن نلحظه فى بعض توابع العنوان فى قول الذات المتكلمة:

حين تمر أمامى

يرشح ظلى عليك

أنعكس بحنانى فوق غبطتك

لكنك لاتحبنى

---

(٤) السابق: ٤٦

تسمعني

وأذنك في الطريق

تراني

ولا عين مبصرة لديك[٥]

إن التقارب بين الطرفين في الحوار السابق. قد تمت محاصرته بعد كشف متابعة الذات للموضوع وإحاطته بظلها إحاطة كاملة، حيث تتدخل (لكن) لتزيل اى احتمال في أن يبادلها المجنون شيئا من الحب لأنه منشغل عنها حسيا وعاطفيا. لأنه فاقد للبصر والبصيرة على صعيد واحد.

وإهمال المجنون للذات يدفعها الى إنزال العقاب المناسب له، وهو عقاب لايمكن الخلاص منه بحال من الأحوال. من حيث تسلط الزمن عليه بكل فاعيته التدميرية.

وقد عبر جرير يوما عن قسوة هذا العقاب الزمنى وعدم القدرة على الخلاص منه عندما قال للفرزدق:

أنا الدهر، يفنى الموت والدهر خالد ∴ فجئنى بمثل الدهر شيئا يطاوله

وتأسيسا على هذا الوعى تتشفى الذات في مجنونها قائلة:

الرجل الذى لا يحبنى

تبدلت سحنته مع الزمن

لكن رقتى التى أتباهى بها

ستجد مكانها في قلب[٦]

وتستمر توابع العنوان حاضرة في مجموعة من الهواجس التى تسكن أعماق الذات. وتحركها ذات اليمين وذات اليسار . بين الأمل حينا. واليأس والقنوط حينا آخر. حتى إن الهواجس قادتها الى احتمال أن يكافئها هذا الرجل المجنون بكلمة (الحب) التى سوف تكون لها بعثا جديدا:

أم إننى أخلق في إغماضة العينين حين تقول (أحبك)

---

(٥) السابق، ٣٠

(٦) السابق ٥٤

هل قلتها

أم إنني أسمعها في الوهم؟[7]

وبرغم الهواجس والشكوك، وبرغم تجاهل المجنون لمشاعرها التي تفيض عليه وحوله؛ وبرغم ذلك فإن الذات تعلن صراحة تمسكها بهذا الحب الذي أدماها وجرح ظواهرها وبواطنها ، وهو تمسك الى زمن النهاية (الموت)؛ وربما لهذا عدلت الذات من اللقب الذي أسبغته على موضوعها من (رجل مجنون) الى (حبيبي):

وهو وردتي

أشواكها تدميني

وأنا أحبه (حبيبي)

لكنني أموت

متسممة بشوكة[8]

[7] السابق:16

[8] السابق: 278

إن السؤال الذى يفرضه النص على من يقرأه هو: لماذا تتمسك الذات المتكلمة داخليا بحب هذا الرجل المجنون برغم تجاهله لها ورفض حبها له . وكلما اقتربت منه خطوة. ابتعد عنها خطوات؟

إن محاولة الإجابة على هذا السؤال المحير تقودنا الى التأمل فى السطر الأول من النص :

أنا منك

ترفعني بأسبابك وحدها[٩]

فى هذا السطر تجتمع الذات مع موضوعها خلال إشارتين صياغيتين (أنا) و(الكاف) فى منك، وهو اجتماع ينشئ بينهما علاقة البعضية . أنا منك: أنا بعضك الذى تولد منك. حيث تتأكد هذه العلاقة بالسطر الثانى (ترفعنى بأسبابك) أى يربطنى بك علاقة (القرابة)، إذ يقول ابن منظور إن من دلالة (السبب) القرابة[١٠] وارتفاع الذات الى موضوعها بعلاقة القرابة يدفعنا الى متابعة خط دلالى فى المتن له امتداده وانتشاره فى كل الدفقات، حتى إنه استحضر حقلا صياغيا يضم أربعا وخمسين مفردة، هو حقل (الأسرة)، منها ثمانى عشرة مفردة لدال (الأب). وأربع عشرة مفردة لدال (الأم)، وخمس مفردات (للابنه). وباقى مفردات الحقل موزعة على الأخت والزوجة، وزوجة الأب والأقارب والأهل والعائلة ،ثم (الابن).

ويلاحظ فى هذا الإحصاء أن حضور (الابن) يساوى عدم الحضور لأنه عندما يحضر يكون حضوره غير شرعى. أو حضور بغير انتماء لأب محدد، ومعنى غياب الابن أن ينحصر الحضور فى (الابنة) الذى أفصح النص عن تعلقها بالأب برغم تشككها فى أنه يبادلها الحب، وربما وصل الشك الى درجة اليقين، وعلى فرض أنه يحبها، فإن مسلكه العام إزاءها لايوثق هذا الحب ، ومن ثم أخذت الذات المتكلمة تتحول فى علاقتها بالأب المفرغ من معنى الأبوة، لتختار لها أبوة مطلقة بدلا من الأبوة المحددة، فهى تارة توسع دائرة الأبوة حتى تصبح (ابنه للزمن) وتارة تدخل الأبوة فى منطقة الظلام الذى يستر الحقائق ويخفيها (ابنه الليل):

---

(٩) السابق: ١١

(١٠) انظر لسان العرب مادة: ـــــ

أنا ابنة الزمن الذى لا يخصنى

كلما فتحت أبوابى للكلمة

وابنة هذا الليل الذى يكتم أسرارك

التى تخصنى كى لا أبوح بها

إن بحت تبعثرت الأشواق فى الأفق[١١]

إن تخلى الذات المتكلمة عن الأبوة الطبيعية والشرعية، لم يكن من فراغ، وإنما جاء من فقد الأبوة الشرعية لشروط الصلاحية للأبوة. ويرغم أنها كانت تحبه، وتذوب فى حبه لكنها لاتملك القدرة على الإفصاح عن هذا الحب، لأنه تحول الى نوع من (الحب المحرم)؛ ومن ثم اتجهت فى عملية (إسقاطية) الى مسارين، الأول إحضار شخصية بديلة يمكن أن تحب هذ الأب دون حرج دينى أو عرفى، وتكون شخصية أنثوية بالضرورة.

المسار الثانى: إحضار رجل آخر يمكن أن تحبه وأن تبوح له بكل مشاعرها دون حرج ايضا، شريطة أن يكون شبيها بالأب.

والشخصية البديلة التى سمح لها النص بعقد علاقة مع الأب هى (الراقصة أنديرا)، ولا نكاد نعرف عنها شيئا سوى أن الأب أحبها، وسجل حبه لها فى كتابته عنها، كما أن (الابنه الشاعرة) كتبت عنها أيضا، وهى إشارة أبلغ من التصريح فى هذا السياق .

حيث يقول النص:

تكتب ابنته عن الراقصة

التى كتبت شاعرة أخرى عنها

بألفاظ مثيرة

ودون رأفه[١٢]

وبرغم أن الراقصة قد حضرت الى رحاب النص لوظيفة إسقاطية محددة، فإن الابنة أفاقت بعض الإفاقة وتنبهت الى أن الراقصة قد اغتصبت بعض حقوقها فى الأب، فظهر غيظها،

---

(١١) رجل مجنون لا يحبني، ١٤

(١٢) السابق، ٦٧

أو لنقل: ظهرت غيرتها من هذه المنافسة الطارئة التى أنتجها الخيال . ثم تحولت الى حقيقة:

أقف بعيدة عن المرقص

عن أنديرا نفسها

أتخيلها فى حضن أبى

أحمل غيظى الى أمى

أمى يا أمى

حتى زوجة أبى

لم تنطق – طيلة عمرها – باسمها[١٣]

ومن تم تعدل الذات المتكلمة من مسلكها إزاء أنديرا، وتسعى لفصلها عن الأب، وتشكك فى حب الأب لها، لكن هذا الشك لن ينفى الطاقة الإغوائية فى أنديرا وسوف تقوم الذات بتسجيل كل ذلك فى (كتاب الأب)

أنديرا . هل أحبك أبى؟

– أتوقع ذلك –

ألم تحملى فى جسدك نارا ؟

إذن سيحبك هو

لأكتب عنك[١٤]

لقد وصلت النصية الى قدر كبير من المواجهة الصريحة، حيث أعلنت الذات المتكلمة أنها التي كتبت عن أنديرا بوصفها غريمتها في الاستيلاء على حب الأب، بينما كان الظن أنها سوف تكون مجرد بديل لأداء وظيفة مؤقتة. وإذا بالبديل يصبح هو الأصل.

وهذه المواجهة الصريحة أتاحت للنص أن يفصح عن كثير من خواص الأب ومواصفاته الحياتية. ففى حوار الذات مع موضوعها خلال تبادل (الصور) تقول له:

أما والدى. فكان مؤتزرا بسيف فى خاصرته

(١٣) السابق ١٤١

(١٤) السابق ١٤٢

ولم يكن السيف نفسه الذى قتله بعد ذلك[15]

وهذه المصارحة فى الوصف الخارجى. والظروف المعلنة لموت الأب، تبعها مجموعة من المواصفات الداخلية الموغلة فى معنى الأبوة دون لبس:

برغم قسوته الواضحة

ربما تخدعنى تقوسات حنانه الكاذب

ربما انهياره اليومى فى التعب

يصطاد رأفتى من أعشاش عالية[16]

وكل هذه القسوة، وكل هذا الحنان الكاذب ، وكل انشغاله عنها لم يلغ بنوتها له؛ بل إنه ظل بالنسبة لها هو العالم بأكمله. ومن ثم تستجديه أن ينصت لها حتى يتحول إلى الصورة الأبوية التى تختزنها فى ذاكرتها للأب الحقيقى:

الماضى وراء الأمس

يا أبت أنت العالم

وأنت فيه كما أراك

اسمعنى لأجلى[17]

وإذا فشلت الذات فى الحصول على الأب في حياته. فإنها لم تيأس ، بل تواصل مسعاها حتى بعد موته:

لماذا أعيش حياتك

أنت مجرد تراب

وأنا لحم يسير على الأرض

ذات مساء

بالرهبة والقسوة

فتحت أيامى وهربت[18]

---

[15] السابق: ٦٥

[16] السابق : ١٠٥

[17] السابق : ٢٥٣

[18] السابق : ١٨٢

رأينا فى المسار الأول للإسقاط إحضار الراقصة أنديرا لتؤدى وظيفة حب الأب، أما المسار الثانى ، وهو المسار الذى شكل العنوان: وشكل خطوط الدلالة فى المتن الداخلى. فهو استدعاء البديل الذى يمكن أن يؤدى وظيفة الأب. ومن ثم يمكن للذات المتكلمة أن تعطيه طاقتها فى الحب دون حرج ، وشرط البديل (المشابهة) التكوينية، ويبدو أن الشرط كان عسير التحقق:

مراراتى بكيتها

ولم أحصل على شبح يشبهك[١٩]

وعدم الحصول على الشبيه لم يكن مدعاة لليأس. إذ إن الذات مازالت فى مسعاها لتفريغ طاقتها العاطفية المختزنة من أجل الأب. والتى لم يتح لها أن تصرح بها، فإذا عز الشبيه، فربما يتيسر البديل:

ليس للندم إذن

إنما للحب

أنسج من تجاربك أبا بديلا

وأحبه[٢٠]

ومع اليأس فى الوصول إلى الشبيه أو البديل، تسعى الذات إلى الخلاص من هذا القيد النفسى الرهيب:

يا أبى آفلت الخيط

إنك ميت

لن ألمس يدك تنادينى

يوم مت، ويوم افترقنا[٢١]

لقد مارست الذات فى هذا النص قدرا كبيرا من المغامرة فى حب الأب فى السر حينا، وفى العلن حينا آخر، ويبدو أن هذه المغامرة قد اقتربت بها من المحذور والوقوع فى (المحظور)،

---

(١٩) السابق: ١٨٣

(٢٠) السابق: ١٨٥

(٢١) السابق: ٢٠

ومن ثم لم يعد أمامها إلا دخول منطقة الأسطورة لتحقق فيها مجموع رغائبها المحظورة، فهذه المنطقة لا تعرف فارقا بين الحرام والحلال. وبين الممنوع والمباح. وفي هذه المنطقة تتمكن الذات من الإنجاب بالكلام لأن الأب مصاب بالعقم:

سيكون لى ابن شرعى له أب عقيم
وأم لا تحمل فى نواياها سوى الشلل الكامل

....

سيسحب معه صوتى كلما رن فى أذنيه
ستكون له أخت أنجبها على مهل من أحاديثنا اليومية

....

أما أنت أيها الأب، وبرغم نظريات قتلك
فسأدافع عنك، وسأصورك على حوائط منزلنا
فخا لخوفهم ومحبتهم.[٢٢]

(٤)

وواضح أن النصية فى (رجل مجنون لا يحبنى) كانت مرغمة على القيام بعمليات إحلال وتبديل، إحلال ذات مكان أخرى، وتبديل موضع بآخر، وهذا الإرغام جاء تحت ضغط مقاربة النص لمنطقة محرمة (عشق الأب).

وقد احتاج الخروج من هذه المنطقة الخطرة إلى استحضار الأم، لتتوحد بها الذات المتكلمة. وبهذا الاستحضار يزول الحرج، وتغيب الخطورة، لأن وظيفة الأم يسبقها - ضرورة - وظيفة الزوجة، ومنها يكون الإنجاب الشرعى، ثم تأتى صفة الأمومة.

لكن استحضار الأم للتوحد بها عقد الإشكالية النفسية التى تعانيها الذات المتكلمة، لأن الأم كانت منافستها فى الاستحواذ على الأب شرعيا، ومن ثم فهى مرفوضة - أصلا - من الذات، إذ كيف ترفضها ثم تتوحد بها.

[٢٢] السابق: ٢٣٦ - ٢٣٧

وتزداد الاشكالية تعقيدا عندما تتسرب وظيفة ثالثة لهـذه الأم. هـى وظيفـة (الدكتاتوريـة)، لأنها أحالت البيت إلى سجن خانق. ومن ثم أخذ التوحد طابعا انفصاليا. أى أنـه يتوحـد مع بعض الوظائف ، وينفصل عن بعضها الآخر.

ويتحقق التوحد – بالدرجة الأولى – فى إطار المكون الإنسانى عندما يشارف درجة الكمـال، ومن ثم كان المؤشر الصياغى هنا متلبسا – تارة – بركائز واقعية حيث كانـت الأم (أمـيرة)، ومتلبسا – تارة أخرى – بركائز رمزية ، حيث حضرت (الشجرة) لتجمع بـين الـذات والأم على صعيد الوعى العرفانى:

أما أمي فكانت تجلس معتدلة

على كرسي عريض مذهب

يداها على المسندين، كما يليق بأميرة[٢٣]

وفى إطار التوحد خلال وسيط رمزى هو الشجرة، يقول النص:

الأشجار التى كانت أمى فى لحظة

كانت جسدى فى لحظة

كنتها أنا أيضا

أميل مع الريح كأنى هى[٢٤]

ويلاحظ أن تحولات الأم بين وجودها الأسطورى ووجودها التنفيذى، قد تغلب فيه الوجـود التنفيذى، حيث تضخمت سلطة الإدارة . واستحالت إلى سلطة ديكتاتورية . تحاصـر أفـراد العائلة فى سجن فعلى يعانى فيه الأبناء قسوة السجانة. وفى مقدمة من يعانون (الذات المتكلمة) .

وفى إطار هذه المعاناة الرهيبة تتداخل الشخوص، حيث تصبح وظيفة (السجان) قسمة بـين الأب والأم يتبادلانها فى مرحلة مبكرة عندما بلغت الذات خمس سنوات:

قد نحزن ونجرف القلب من الداخل

منذ أعوامنا الخمسة

....

[٢٣] السابق ٦٤

[٢٤] السابق ٢٢٥

لم أذكر انهيار حياتى بين كفيك

وحين نمت

أيقظنى صوت المساجين فى بيتنا

صلصلة السلاسل فى أقدامهم

وبكائى الحاد فى رئتيك[٢٥]

لقد كان السجن المنزلى مزدحما بالقيود المادية والمعنوية، ومزدحما بالتفصيلات الفردية والجماعية، وقد حضر كل ذلك، أو بعضه فى نص ذى عنوان بالغ الدلالة هو (نامى قليلا)، فصيغة الأمر فى (نامى) تتحول إلى أمنية داخلية إسقاطية، ذلك أن النوم - فى بعض إسقاطاته- يعنى الموت، أو هو (الموت الأصغر)، وكأن العنوان قد جسد أمنية مضمرة لإزاحة الأم والجلوس محلها، وبهذه الإزاحة يتحقق للذات أمران. الأول: الخلاص من المنافسة فى (حب الأب). والآخر: الخلاص من السجانة وسجنها المنزلى الذى مارست فيه الأم أشكالا من القهر الجسدى والنفسى على النحو الذى سمعنا عنه فى سجون السلطات الديكتاتورية من (عد الأصابع) و(كسر العظام) و(سجن الأحلام) و(نتف الريش) و(زرع الخوف).

يقول النص مفصحا عن كل ذلك:

لم لا تخافين

لقد أفرغت أعواما عديدة

فى عد أصابعنا

وكسر عظامنا بالمطرقة اليومية

....

أنت تنامين مطمئنة مادمنا هنا

كما لو أنك استطعت

ألا تخرج أحلامنا دون البيت

....

(٢٥) السابق: ٢٩٥ - ٣٠١

توهمنا ذلك

كى لا ننام لحظة أخرى فى الخوف

كى نهرب لأنفسنا

بأجنحة الطيور التى نتفت ريشها[٢٦]

لقد سبق أن ذكرنا أن وظيفة الأم لابد أن تسبقها وظيفة الزوجة، وقد ترددت وظيفة الزوجة ثلاث مرات ، ثم ترددت بوظيفة طارئة (زوجة الأب) مرتين - أيضا - وفى كل هذه الترددات تحضر (الزوجة) فى سياق رافض لها، حيث يكون الرفض مبررا بالتكوين الخارجى الشائه، أو التكوين الداخلى الممزق، وقد حضرت الزوجة فى نص رامز، فقد الرجل فيه كل صلاحياته الجسدية، وفقدت الزوجة كل صلاحياتها الإنسانية، وعنوان النص يمثل أمنية مضمرة تتسلط على عالم الرجولة: (دون ذراع واحدة):

ربما تساعده زوجته

- القبيحة حتما ليكتمل المشهد -

فى ارتداء ملابسه

سيرتدى حينها كل شتائمها[٢٧]

وحتى إذا احتفظت الزوجة بكل حقوق الأمومة، فإنها سوف تكون طريدة البيت، ساكنة عتبته:

أبوك

الرجل الأعمى

الذى أكل السكر وميض عينيه

زوجته التى أخذت من الحياة أمومتها

واستقرت بجانب العتبة[٢٨]

---

(٢٦) السابق: ١٧٠ - ١٧٢

(٢٧) السابق: ٨٩

(٢٨) السابق ٢٩٢

وعلى هذا النحو تحضر (زوجة الأب) فاقدة لمعنى الأنوثة بكل توابعها الإغوائية جسديا ونفسيا، وفاقدة لفطرة الأنثى فى الغيرة على الزوج من منافسة الراقصة أنديرا.

لقد أغرق النص فى أنثويته ، حيث استحضر مجموع وظائف الأنثى الحياتية خلال أربع ركائز نسائية.

الركيزة الأولى: الذات المتكلمة التى استولت على النصية استيلاء شبه كامل، حيث احتلت مكان (الراوية) الخارجية والداخلية، والراوية الفاعلة والمنفعلة، والراصدة والمشاركة، ثم أعطاها النص قدرة إضافية فى إدراك الظاهر والباطن، وإدراك ما حضر أمامها وما غاب عنها، ومجموع هذه الوظائف كانت اختيارية، لكن هناك وظيفة لحقت بها ليس لها فيها اختيار، هى وظيفة (الابنة)، فالوظائف الأولى لها فيها حرية الممارسة أو التوقف، بينما الوظيفة الأخيرة وظيفة قهرية، وفى كل هذه الوظائف مارست الذات فاعليتها بدوافع نفسية وعقلية وجسدية حققت لها هذه السيطرة التى أشرنا إليها.

ثم تأتى الركائز الثلاثة التالية فى وظائف محددة (الأم) (زوجة الأب) (العشيقة)، وقد أوضحنا أن وظيفة الأم لابد أن تكون مسبوقة بوظيفة الزوجة، وقد تم تلخيص هذه الركائز الأنثوية تلخيصا عجيبا فى نص (رجل مجنون لا يحبنى)، حيث جاء الكشف عن تاريخ الغواية الأنثوية على الأرض، بعد أن حققت إغوائيتها فى السماء، واختارت الدفقة لها عنوانا يمثل حقيقة حاضرة ونبوءة آتية معا، ويكاد يكون هذا العنوان الفرعى نصا مكتملا فى ذاته: (ليس البكاء لأجلك)، حيث يتابع هذا العنوان الأنثى فى كل تحولاتها الوجودية حتى لحظة الغياب النهائى خلال لغة موقعة توقيعا يجمع بين الحدة والنعومة بالاتكاء على (تاء الخطاب) التى ترددت على نحو لافت يكاد يقودنا إلى منطقة السجع، وهى ألصق مناطق النثر بالشعرية:

أقدم لك التحية
أنت حارسة الغواية
والدالة على تشبعك بها وبالحياة
لم أبك عليك حين ذهبت
أخذت معك مفتاح السعادة

تعلمت سريعا كيف تحبين

كدت تنطقين ، وخطوت

تزوجت

أنجبت

خنت

تزوجت ، طلقت

خدعت وخدعت

أنجبت وعشت

عشت هذه الحياة

حين مت

رفعوك عاليا وبكوا

: ليس البكاء لأجلك ، هكذا قلت[٢٩]

(٥)

قلنا إن الذات كان لها سيطرة شبه كاملة على نص (رجل مجنون لا يحبني) وهذا القول المرسل يوثقه الإحصاء الذى يرصد ضمير الذات وتردده خلال ضمير المتكلم (أنا) أو المخاطب (أنت) أو الغائب (هى)، وأحيانا يصعد إلى الجماعية (نحن) وقد ترددت هذه الضمائر التى تنتمى للذات المتكلمة ألفا ومائة وتسع عشرة مرة، وبرغم هذا الانتشار الهائل للضمير، فإن الذات لم يرسخ عندها يقين بامتلاك شئ مما يحيط بها، فكل مفردات الواقع داخله فى إطار التمنى الذى لا يقبل التحقق، أو فى إطار الرجاء الذى يعطى مساحة لأمل الامتلاك، والاستثناء الوحيد ليقين الامتلاك، هو امتلاك (الجسد) الذى ضم ثلاثا وثلاثين مفردة وبرغم محدودية المعجم كميا. فإنه غير محدود من حيث الكيف، إذ ان الجسدية فى هذا النص قد تضخمت حتى أصبحت حقيقة الوجود المادى والمعنوى، والبشرى وغير البشرى، والسرى والعلنى. والجميل والقبيح، وبمعنى آخر نقول: إن الحياة على عمومها قد دخلت دائرة الجسد:

(٢٩) السابق ٨٤ - ٨٦

ربما تكون الحياة مع كرسى متحرك

مع وهم ما

أوبفتح شق صغير بسكين حادة

فى جسد الحياة[٣٠]

وتلاحق الجسدية منطقة (الشجرة) لتمتص منها رمزيتها فى الاكتمال، ثم تواصل ملاحقاتها الى عالم (الأنثى) لتصل الى (الأم). ومنها الى الذات المتكلمة:

الأشجار التىكانت أمى فى لحظة

كانت جسدى فى لحظة[٣١]

ومع ملاحقة الجسدية للأنوثة تتأهل لأن تصبح بؤرة الشبق والغواية:

ليس له ذراعان تعانقان حبيبته

ليقبلها

ولا لتمرا على جسدها لتغوياه باللذة[٣٢]

وينتهى الأمر بالجسد الى أن يصبح مخزنا للذكريات:

ليست الروح المهشمة

ولا الجسد المحشو بالذكريات

نبصر من خلالهما[٣٣]

إن الجسد فى هذا النص ينفر من حدوده اللغوية والعرفية، بل إنه ينفر من مرجعياته العرفانية، وهذا النفور أعطاه مساحة واسعة من حرية الحركة خارجيا وداخليا، فهو دائم التحول بين التضخم والتضاؤل، والكثافة والشفافية، والسمو والهبوط، والالتحام والانفصال، والتوحد والتعدد، معنى هذا أن الجسد أصبح مساويا للحياة، وبرغم ذلك فإنه كان يعجز – أحيانا– عن استقبال الرغبة المسلطة عليه:

عريك الذى بدده سوادك

(٣٠) السابق: ١٣٢

(٣١) السابق: ٢٥٥

(٣٢) السابق: ٨٧

(٣٣) السابق:١٥٣

لم يكن مغريا

حركت به عصاك وكنبك

انطلقت فى الريح من غرفة صغيرة

لم تعرف كيف تسقط رغبة على جسد ضيئل[٣٤]

وهذا العجز يؤهله لمقاربة دائرة الفناء والتلاشئ:

أنت تجثم باللوم على صدرى

وتعرف أنك قادر على إصابتى

وإن جميع البشر يقتاتون على فناء أجسادهم[٣٥]

ومع مقاربة الجسد لدائرة الفناء تسعى الذات للتحايل عليه وإخضاعه لإمكانية الاستبدال على نحو اختيارى:

لا أبدل جسدى بظل يطأ سماء قريبة

لا أغادر المكان

المكان جوهر الألم[٣٦]

بل يصل الاستبدال الى التنكر له تحت شروط محددة وأولها شرط سقوطه:

أحرع لهذا الجسد

وحين يسقط

لا أعرفه[٣٧]

ويصل التحايل على الجسد الى ذروته عند إدخاله دائرة الأسطورة وتحويله الى طاقة سردية بوصفه كائنا من كائنات (ألف ليلة وليلة):

أنا هنا فراشة متيبسة

بلا لسان

وجسدى الآن

---

[٣٤] السابق: ١٥٠

[٣٥] السابق : ١٨٤

[٣٦] السابق: ٢٩

[٣٧] السابق : ٢٨٥

ومنذ ولدت

فى ألف ليلة وليلة[٣٨]

إن انتماء الجسد الى عالم ألف ليلة قد هيأ للذات الحالة فى الجسد مددا من قدرات شهرزاد. وهى القدرات التى أتاحت لها الغلبة على شهريار وسيفه المسلط على رقاب (الأنثى)، ولم تكن هذه القدرات إلا هذا (الكلام) السردى الذى لايعرف التوقف أو الانتهاء. معنى هذا أن الذات تمارس فعاليات شهرزاد بمحاولة التغلب على مجموع السلطات القهرية التى أحاطت بها (بالكلام) أيضا. سواء أكانت السلطات داخل الأسرة متحركة بين الأب والأم. أم تجاوزت عالم الأسرة إلى العالم الخارجي الذى تجسد فى (رجل مجنون لايحبها) ولاشك أن انتماء الجسد لعالم ألف ليلة قد هيأه لأن يكون – على نحو من الأنحاء– مسكنا للرغبات السرية، والأمنيات المحرمة:

حين أعود

أختبئ تحت ملاءتى

أنام دون ولع كبير

باصطياد أحلام لا تلائمنى

أبحث فى يدى عن عشبة صغيرة تنبت

بمحاذاة جدار مهدم

أدخل بيتا

كأننى سكنته منذ ولدت

وتحت الملاءة

سأمتلك حرية لن يرانىمعها أحد[٣٩]

إن نص الجسد فى (رجل مجنون لا يحبنى) يوقفنا على عالم فريد. وتفرده فى كثافة إسقاطاته، وتعدد رموزه وأقنعته، ثم اتساع شحطاته واندفاعاته فى كل اتجاه. حتى كان

---

(٣٨) السابق: ١٧٥

(٣٩) السابق ٧٤، ٧٥

من الصعب إخضاعه لمنطق محدد، أو محاصرته فى مسلك بعينه. إنه جسد من نوع خاص. جامع لخواص الجسدية فى الموجودات، ومفارق لها فى الآن نفسه.

(٦)

لقد اتضح من القراءة- أن الذات لم تمارس قانون الامتلاك إلا على (الجسد) بكل تحولاته المتوافقة والمتضادة، وفي الوقت نفسه. فإن الذات فقدت جانبا كبيرا من حريتها في مواجهة العالم، ولم يتبق لها إلا منطقة واحدة، يسمح لها فيها بممارسة حريتها كاملة. هى منطقة (الموت) التى استحضرتها الى النص خلال حقل صياغى مكون من أربع وأربعين مفردة، ولا يكاد يفلت من الموت شخصية من الشخوص الوافده الى نص (رجل مجنون لا يحبنى). حتى إنه طال الذات المتكلمة نفسها ثم لاحق أفراد الأسرة من الأب والأم والزوجة، ومع الأقارب يطول الموت الأصدقاء:

فى الشتاء
وبعد موت الأقارب والأصدقاء
وبعدك ياحبيبى
يصبح الشارع المأزوم بى
ليلا أخيرا[٤٠]

لقد تحول الموت – فى هذا النص– من حالة فردية الى حالة جماعية تمارسها الذات بكامل حريتها، دون أن تقتصر الممارسة على الموت في تحولاته العرفانية التى تربطه بالداخل النفسى، ثم تجعل منه مرحلة من مراحل الحياة، فقد كان الموت فى النص ذا طابع شمولى يستوعب أشكاله الجسدية والنفسية . وألوانه، فهو الموت الأبيض عندما يكون الموت طبيعيا، وهذا هو السائد فى النص، وهو الموت الأحمر، عندما يكون خلال القتل، وهذا غير السائد، لكن غير السائد قد تسلط على (الرجل المجنون):

يا الذى أطعمنى من خبز محبته
بحثت عن مأوى

(٤٠) السابق: ٢٧٢

قلت : اقتليه داخلك وانج[41]

كما تسلط على الأب :

أما أنت، أيها الأب، وبرغم نظريات قتلك

فسأدافع عنك، وسأصورك على حوائط منزلنا[42]

ثم تسلط على الزوجة الخائنة :

ليس مهانة أن تعود الى البيت منعدما

بعدما مشطت بذاكرتك الحديقة

لم تأت ببر تقال

ولا بزوجة خائنة تقتلها فى نومك[43]

لقد أحست الذات بامتلاك حريتها المطلقة فى ممارسة الموت بوصفه عملية اختيارية توقعه بنفسها إذا شاءت، وتوقعه بسواها إذا أرادت، لكن ماذا تصنع الذات إذا واجهت الموت بوصفه عملية قهرية ليس لها فيها إختيار؟

إن المواجهة سوف تكون غير متوازنة حتما، ومن ثم سعت الذات للخلاص من هذا القدر الحتمى بالدخول فى مجموعة من التحولات التى إذا لم تساعدها فى الإفلات من الموت ، فإنها – على الأقل– سوف تؤخره الى أطول مساحة زمنية ممكنة.

وقد بدأت الذات تحولاتها فى مرحلة مبكرة، مرحلة الطفولة التى حددها النص بخمس سنوات حيث رافقها العذاب فى هذه السن المبكرة:

كان العذاب أننى طفلة، وأنت الوجود

كان الوعى لحظتها غضا، والحشيش أخضر

لم أحتمل قسوة الفهم[44]

[41] السابق:١٩

[42] السابق:٢٣٧

[43] السابق: ٩٤

[44] السابق: ٢٠٦

ومن زمن الطفولة تصعد الذات الى زمن المرأة. لكنها لم تصعد لهذا الزمن إلابعد الخلاص من ذاكرة الطفولة بكل محتوياتها من البراءة والسذاجة. لتلج عالم الأنثى القادرة على التلون الداخلى والخارجى:

قلبى يستند على الأسى
رميت ذاكرتى
والقطن والحنان
فى العروسة
ضفائرى فى المدرسة
فقدت الأثر
وحين أغدر بالعالم حولى
حين أكون امرأة
أشكل الأنثى مرة تلو مرة[٤٥]

ويتنامى التصاعد حيث تخرج الذات من قيودها البشرية منطلقة فى أفق الخلاص، حتى لو كان خلاصا مؤقتا، فتدخل منطقة (الشجرة) حينا، ومنطقة (الطير) حينا، ومنطقة (النار) حينا. ومنطقة (البحر) حينا. وقد تدخل دائرة التحجر الجميل لحظة انكشافها المبهر:

أخطئ حين أتعرى هكذا
كتمثال من رخام[٤٦]

وقد تسعى للخلاص من الموت بالدخول الى منطقة الأسطورة التى تستعصى على الفناء حيث تصبح إيزيس:

كم مرة كنت جريئة
ركبت مرة مركبة الشمس وحدى
فى الظهيرة

---

[٤٥] السابق: ٢٤٤، ٢٤٥

[٤٦] السابق ٤١

على بطن النيل: كنت إيزيس[٤٧]

لكن الخلاص الحقيقى لم يكن متاحا طالما دخلت الذات فى تشكيلات الوجود، لأنها محكومة بالفناء، ومن ثم فإنها تسعى للخلاص النهائي بالدخول الى منطقة الزمن الذى لم نر له بداية، ولن نرى له نهاية:

أنا ابنة الزمن الذى لا يخصنى
كلما فتحت أبوابى للكلمة
وابنة هذا الليل الذى يكتم أسرارك
التى تخصنى كى لا تبوح بها[٤٨]

واللافت أن هذه التحولات المتتالية للذات قد بلغت سبعة وعشرين تحولا، بينما تحولات الموضوع كانت محدودة حيث بلغت سبعة تحولات فقط، وكلها تحولات مستمده من تحولات الذات، فهو (صياد) ليتمكن من التعامل مع الذات عندما تتحول الى طائر، أو عندما تتحول الى سمكة، وهو (ثمر) لكى يوافق كينونتها النباتية، وهو (وردة) لكى يستمر هذا التوافق النباتي. وهو (أمير) لكى يليق ببيئتها فى الإمارة، وهو (متفرج أعمى) لأنه لم يبصر حبها له، وهو (مجنون) لأنه لم يحبها كما أحبته، ثم هو -أخيرا- ابن الزمن الماضى الذى غادرته لتتركه فيه وحيدا:

دون أن أمسك خيط الماضى
ودون ارباك قدمى بالحساب
لن تجئ، ولن أذهب اليك
لأنك ابن زمان تركته ورائى[٤٩]

إن مجمل تحولات الذات لم تكن عبثا، أو مجرد انبعاثات عشوائية لمواجهة العالم، وإنما كانت تسعى بتحولاتها - الى احتلال مكانتها الوجودية الصحيحة حتي تتمكن من مشاهدة العالم فى تكوينه الأول، أو- كما يقال- فى مادته الخام، وكلما قصر تحول عن بلوغ هدفه

(٤٧) السابق: ٢٠٣
(٤٨) السابق: ١٤
(٤٩) السابق: ٢٤٩

عدلت المسار الى تحول آخر. وإذا لم ينجح التعديل. تركته نهائيا لتبدأ الطريق من أوله، ويعبر النص عن هذا المسلك الفريد بوضوح فى قوله:

برغبة الموت فى محو الأثر

والعودة الى الطمى والتراب

أخسر العالم كعابرة

وللفائزين

أردد هنيئًا لكم بها

أنا لا أعرفها[٥٠]

لقد كانت الذات هنا أشبه بالأعمى- عند ابن طفيل- الذى أدرك العالم حوله بحاسة اللمس، وظن أنه قد أدركه على حقيقته، فلما أتيح له أن يبصر، علم أن إدراكه كان مزيفا، وأن الحقيقة شئ آخر غير ما أدركه. فأخذ يستوعبه مرة أخرى، ملغيا الإدراك الأول.

وقد أدركت الذات ضحالة رؤيتها الأولى للعالم. فلم تكتف بتعديل مسارها، وإنما بدأت الطريق من أوله. وسارت ترصد مفردات عالمها وتعاينها بوعيها الجديد الذى شغله بوضوح المفردات الأنثوية. فتابعت: الراقصة. والمغنية العجوز والخادمة، والجارية، والزائرة، والممثلة. والغانية، والفلاحة، ثم المرأة على إطلاقها، ثم لاحقت المتابعه الرجولة فى بعض تحولاتها الزمنية فى دخول دائرة (الأب). أو الوصول لمنطقة النهاية (الجنة). وفى بعض تحولاتها الوظيفية: العامل. المهرج. مصارع الثيران. وتصل ملاحقة الذكورة الى منطقة البداية الى الإنسان الأول:

منذ هبوطه

الإنسان الأول

وأنت تتبعه دون ظل

تجرجر وراءك العائلة وتهيم[٥١]

(٥٠) السابق ٢٨٦، ٢٨٧

(٥١) السابق ٢٩١

من كل هذا نقول إن النصية فى (رجل مجنون لا يحبنى) قد تخلت عن (رؤية العالم)، لأنها إدراك أولى ساذج، وانتقلت الى المشاهدة، أى (رؤية الحقائق الأولى) فى تجلياتها التى تعلو على الحواس بكل إدراكاتها المحدودة.

(٧)

كثيرا ماردد نا القول فى أن الشعرية ليست فى المعنى، وإنما فى كيفية إنتاج المعنى وهو ماتردده بين يدى هذا النص الذى ينتمى الى (قصيدة النثر) جانحا الى الشعرية فى مجموع أدواته وإجراءاته الإنتاجية، لكن شعريته لم تمل به الى قصيدة النثر وحدها، بل كانت تنحاز به الى منطقة السيرة تارة ، والى منطقة المذكرات تارة، وتارة تلج به دائرة الأقصوصة، وتقف به تارة أخرى عند منطقة (الومضة) المكثفة.

وتعدد المناطق قد تلازم مع تعدد التقنيات، فهناك السرد الناعم والخشن، والحوار الصامت والناطق، والحوار من طرف واحد، ورسم اللوحات الجزئية والكلية، وتوظيف الصورة المتحركة والساكنة.

وأعتقد أن أهم تقنيات الإبداع فى (رجل مجنون لا يحبنى) كانت تقنية (المفارقة) بكل قدراتها على إحداث المفاجأة، وإثارة الدهشة، وكسر التوقع، وكانت بداية تجليات هذه المفارقة في إجراءاتها المعجمية المحفوظة مع بنية (التقابل) بكل ثقلها البلاغي حيث استعان النص بسبعين بنية منها، أثرت تأثيرا مباشرا في السياق الذى تحل فيه. وبخاصة أنها آثرت الحلول في نصوص (الومضة) بكل وجازتها الصياغية. واتساعها الدلالى فى مثل:

ليس للكذب أقدام
ليس للحقيقة أى ثوابت
الصدق مقابل الكذب
الشك مقابل اليقين
دون حدود تخترق إيماننا[٥٢]

---

(٥٢) السابق: ٢١٧

في حذه الدفقة الموجزة تتردد ثلاث بنى للتقابل، أولها يصنعه السياق لا المعجم حيث تمت مصادمة الكذب بالحقيقة، وأما البنية الثانية والثالثة فهما من منتجات المعجم اللغوى الذى يجعل الصدق مقابل الكذب. والشك مقابل اليقين.

ويبدو أن النصية – هنا– توظف حوارا مضمرا لتصل الى مستهدفها من المفارقة. إذ ان السطر الأول يستحضر المقولة الشعبية (الكذب ليس له رجلين) لكن يرد عليها السطر الثانى بإن الحقيقة – ايضا– ليس لها ثوابت. معنى هذا تساوى الكذب والحقيقة فى الوعى النصى. دون أن يلغى ذلك محفوظات المعجم من تضاد الصدق مع الكذب والشك مع اليقين. وعدم الإلغاء هنا تم بمحاذير دينيه لا محاذير عقلية أو منطقية.

وبجانب هذه المفارقة البلاغية المحدودة. انتشرت المفارقات الموقفية والدرامية، ومفارقات الأحوال والمقامات انتشارا هائلا حتى إنها وجهت المتن الصياغي الى مجموعة من التصادمات الصريحة والمضمرة، المباشرة وغير المباشرة، ويمكن أن نتابع مجمل هذه المفارقات فى أطرها الكلية، لأن متابعتها فى أطرها التفصيلية أمر لاتحتمله هذه القراءة.

أولا: مفارقة (التوحد والانفصال) وقد سيطرت هذه المفارقة على علاقة الذات بموضوعها الأول، وبدائله الإسقاطية.

ثانيا: (المفارقة الداخلية) وقد كانت– فى معظمها – مسلطة على الذات المتكلمة برصد مشاعرها الداخلية المتصادمة فى (الحب والكره)، ورصد أفكارها فى (الوجود والعدم)، و(الوعي واللاوعى) و(اليقين واللايقين)، وقد وصل (اللايقين) الى اهتزاز يقين الذات بنفسها حتى إنها استحضرت – فى خفاء– مقولة سقراط لأحد أتباعه: (تكلم حتى أراك)، يقول النص:

أقضى اليوم فى تلمس أحداث تمضى

أتحدث لأرانى [٥٣]

ثالثا· مفارقات الجسد فى تحولاته الضدية التى سبق أن أشرنا الى جانب كبير منها فى محور الجسد.

---

[٥٣] السابق: ٢٠

رابعا: مفارقة المواقف. وهي مفارقات لها حضور غالب في نص (رجل مجنون لا يحبني)، حيث يعمل النص على بناء مواقفه المتكاملة على نحو تصادمي في العناصر الداخلية والخارجية على حد سواء، وبخاصة تلك المواقف الجامعة للذات وموضوعها، حيث تتفجر المفارقة من جانب الذات حينا، ومن جانب الموضوع حينا آخر، وتتفجر منها معا حينا ثالثا، يقول النص محتشدا بكل ذلك:

تقسو وأستجيب
ليس ضعفا هذا
إنما إمعان فى القسوة ذاتها
تقسو لأبكى
ليس ذلا بكائى
إنما فتحت الحاضر على الغد فلم أجدك فيه
تقسو وتغيب
وأنا هنا
مطلة على الفراغ الذى أحدثته خيبتى
تقسو وأقسو
الفرق شاسع أيضا
إنما دفاع عما أحمله من محبة
تقسو وأختفى[54]

خامسا: مفارقة الأحوال-وغالبا- ما ترتبط بالتفاعلات الداخلية التى لاتنتظر واردات الخارج، وقد اتكأ النص كثيرا على أحوال العادة وغلبتها على محاولات التعود.

سادسا: مفارقات الغياب والحضور، وهي مفارقات ملبسة لأنها تتعامل مع المطلق والمحدود، والفيزيقى والميتافيزيقى، ومع اليقين وحق اليقين وعين اليقين وعلم القين، وهذه المفارقات تقارب مناطق تأويلية شائكة فى مثل قول النص:

---
(54) السابق: ٥٧-٥٩

لامن طينك أتيت

واليك لن أصعد

سأفوز بالخسران إذن[٥٥]

ويكاد يندرج فى مفارقات الغياب والحضور، مفارقات (البدء والانتهاء) لأن هاتين المنطقتين ملبستان بالطبع ، لأن البدء قد يكون انتهاء، والانتهاء قد يكون ابتداء دون فرق. يقول النص:

قدمى على طريق

لكننى لا أسير

الماضى أشعل نارا فى مهجتى

أيها الماضى

أنا لا أعرفك

برغبة الموت فى محو الأثر

والعودة الى الطمى والتراب[٥٦]

لاشك أن مجوع المفارقات قد انحازت بالنص الى افق درامى حاد نتيجة لتصادم المواقف والأحوال الخارجية والداخلية، لكن هذه الدرامية لم تكن وقفا على هذه الأطر الكلية ، بل إنها امتدت لتلامس المفردات وتحكمها فى إطار تصادماتها، لكنها كانت تصادمات من نوع خاص تناسب الإفراد أكثر من التركيب . وذلك بكسر العلاقة المحفوظة التى تجمع بين مفردة وأخرى، معنى هذا أن يسيطر على النص- فى مجمله- خيبة التوقع بديلا عن التوقع، وكسر العلاقات الإفرادية كانت أداته الرئيسية (بنية المجاز) بتشكيلاتها المختلفة، وقد بلغ تردد هذه البنية فى النص أربعمائة وعشرين بنية مالت به ميلا حادا الى منطقة الشعرية فى مثل قول النص:

أنا ابنة الزمن الذى لا يخصنى

---

[٥٥] السابق: ٢١٥

[٥٦] السابق: ٢٨٦

كلما فتحت أبوابى للكلمة

وابنة هذا الليل الذى يكتم أسرارك

التى تخصنى كى لا تبوح بها

إن بحت تبعثرت الأشواق فى الأفق

لا أفق ينجنى من هذا الشرود

ولا موت بعد موت قد ألم بقلبينا[٥٧]

يوغل القول فى كسر التوقع بوصفه- مع الإيقاع- خصيصة الشعرية الأولى، ويتوالى كسر التوقع فى (ابنة الزمن) و(فتح الأبواب للكلمة) و(ابنة الليل) و(بعثرة الأشواق) و(الأفق المنجى) و(موت القلبين).

(٨)

لاشك أن نص (رجل مجنون لا يحبنى) قد جاءنى فى وقت أخذت ثقتى تهتز بعض الاهتزاز فيما يجبننى من قصائد النثر. حيث أصبحت ساحتها (مساحة واسعة للعشوائية) تزدحم بالمراهقات الفكرية والعاطفية، وتمتلئ بنصوص الخواطر السطحية الساذجة، ونصوص الملاحظات التفصيلية المستهلكة. والمفارقات المعلبة التى فقدت شرط الصلاحية.

إن قراءتى لهذا النص مع غيره من النصوص القليلة أعادت الى ثقتى فى قصيدة النثر، وأن أفق هذا الجنس الإبداعى مازال مفتوحا أمام الإبداع الجاد الذى لايركن الى الكسل العقلى، والاسترخاء الذهنى، والركود النفسى والعاطفى، وهى أمور قادت بعض المبدعين الى تجاوز (قصيدة النثر) الى (النثر الخالص، مع اصرارهم على تسميته (شعرا). ونحن لاتحفظ لنا على النثر، وإنما تحفظنا على الإقلال من قيمته، ونقله الى الشعر لإعادة هذه القيمة له.

[٥٧] السابق: ١٥، ١٤

مساواة المرأة والرجل نظرة علمية.. بعيداً عن الشعارات..

د. حسين أمين *

* أستاذ جراحة المسالك البولية.

ويعتز الكاتب بتشابه اسمه مع اسمى الأخوين العزيزين: السفير والكاتب/ د. حسين أحمد أمين. والدكتور حسين أمين/ أستاذ مادة الإعلام بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

مقدمة ضرورية

بدايةً يجب أن نلاحظ انه يوجد نقاطٌ للاتفاق لا يمكن أن يختلف عليها أحد .. وهى هذه النقاط الثمانية :

(١) متوسط عمر المرأة هو ٧٠ سنة .. ولا يمكن أن يوافق أحد أن يكون الهدف الأوحد من هذه السنوات السبعين هو خدمة الزوج وخدمة الأطفال .. مع الانكار التام لذاتها ونفسها ..

(٢) يجب أن تتاح فرصة التعليم بكل أبعادها لكل البنات .. فهو حقّ لهن تماماً مثل الأولاد .. وأقل القليل هو محو الأمية .. وأكثر الكثير هو أعلى الدرجات والشهادات .. ولتعليم المرأة نتائج فرعية هامة هى : أولاً إتاحة فرصة اكتشاف مواهب كامنة فى كثير من النساء .. سواء علماً أو فنا أو أدبا .. وثانيا توسيع مدارك المرأة وإبعادها عن ضحالة الفكر وضيق الأفق .. (**والمرأة الجاهلة كالرجل الجاهل .. خطر على نفسها وعلى أسرتها وعلى المجتمع كله**) .. وأخيراً .. إعطاء المرأة إمكانية اكتساب لقمة عيش نظيفة إذا اقتضت الضرورة ..

(٣) يجب أن لا تُجبَر المرأة على البقاء فى زواج تكرهه ولم يعد فيه مجال للاصلاح .. فمثل هذا الإجبار ليس فى صالح المرأة .. ولا الرجل .. ولا الأطفال .. ولا المجتمع على وجه العموم ..

(٤) شئنا أم لم نشأ .. فإن الزواج يمثل العائل الرئيسى لنسبة كبيرة من نساء العالم .. سواء فى العالم المتقدم .. أو فى البلاد النامية .. ويجب أن يكون لها حقوق ثابتة سهلة التطبيق فى حالة انهيار الزواج بعد عشرة طويلة ..

(٥) ختان الإناث هو عادة سيئة ترسخت على مدى الأزمان فى بعض الدول الأفريقية .. ومنها انتشرت إلى بعض البلاد الاسلامية مع شائعة تقول أن لها أصولاً دينية .. والدين منها براء !!

(٦) يجب أن يكون للمرأة حق الانتخاب وحق الترشيح لكل مستويات العمل الإجتماعى والسياسى التى تتصل بالتشريع والتنفيذ .. إذ يجب أن يكون لها مشاركة مباشرة فى وضع القوانين واللوائح التى تؤثر على حياتها وأسرتها .. بدلا من أن تكون مشاركتها غير مباشرة .. عبر التأثير علي أب أو إبن أو زوج من الذين يصوغون القوانين ..

(٧) يجب أن يكون فى الامكان أن تتولى المرأة أية مناصب رئيسية أو قيادية

فى الدولة .. وذلك بشرطين : أولهما أن تكون لديها الرغبة فى ذلك .. (وسوف نشرح ذلك فى صفحات تالية !!) وثانيهما هو أن تكون لديها الصفات والمؤهلات التى تؤهلها للمنصب .. أياً كان ..

(٨) يشتمل المجتمع على أربع فئات رئيسية بنسبة الربع تقريبا لكل منها .. وهم كالتالى : الرجال فى سن العمل - النساء فى سن العمل - الأطفال والطلبة - وأخيرا كبار السن والمرضى .. ولا يمكن أن نقبل أن يقتصر مجموع إنتاجية المجتمع ككلّ .. على ربع تعداده فقط .. وهم الرجال فى سن العمل .. وأن يعيش الباقون عالةً عليهم .. **وبالتالي فإن عمل المرأة هو ضرورة اقتصادية على مستوى المجتمع ككلّ .. ولا يختلف على ذلك أحد .. ولكن نقطة بحثنا من وجهة النظر العلمية هى في " مجالات " هذا العمل ..**

ويهمنى أن أؤكد أن هذه النقاط الثمان هى كلها بديهيات .. *abc* .. إذا لم توجد فى أى دولة فهى بالتأكيد دولة متخلفة .. أياً كان اسمها ..!!

أنواع الشعارات الموجودة على الساحة :

الأول هو مجموعة شعارات متطرفة تتمسح فى الدين .. سواء فى الاسلام أو المسيحية أو اليهودية الأرثوذكسية .. وتقول أن المرأة لا تخرج إلى الشارع إلا مرتين .. مرة إلى بيت زوجها .. ومرة حيث توارى التراب !! وفى بعض ديانات الهند أيضاً نجد ممارسة تسمى .. suttee cremation .. تحرق المرأة فيها حيةً مع زوجها إذا مات قبلها ..!!

ومن الشعارات التى تتمسح بالدين أيضا ذلك الذى يدعى أن جسم المرأة هو عورة من قمة رأسها إلى أخمص قدميها .. وأنها بهذا الجسم قد أغوت أبانا آدم فطرد من الجنة .. وأنها مازالت تغوى أبناء آدم وتوردهم موارد الهلاك منذ ذلك اليوم وإلى أن تقوم الساعة .. وبناءً على ذلك فإن هذا الجسم يجب أن يختفى تماماً عن كل عين .. وصوتها أيضا هو عورة مؤكدة .. يجب ألا تسمعه أذن رجل مهما كانت الظروف ..

والشعار الثاني .. هو أيضاً متطرف غاية التطرف .. وتستعمله من تسمين أنفسهن .. *ultra-feminists* .. ولم يبدأ استخدامه إلا منذ أقل من نصف قرن من الزمان .. والشعار يقول بعدم وجود أى اختلاف بين الجنسين نهائيا .. وأن المرأة

ما هى إلا إنسان أعضاؤه التناسلية بالصدفة مؤنثة .. وأن الرجل ما هو إلا إنسان أعضاؤه التناسلية بالصدفة مذكرة .. وأن المجتمع هو الذى يفرض السلوك الذكرى أو الأنثوى على الرجال والنساء .. *social moulding* .. وقد تفرعت عن هذا الشعار الخطير ثلاث شعارات أخرى .. هى كالتالى :

الشعار الثالث .. وهو يطالب بأن تلتزم كافة جهات العمل .. سواء فى القطاع الحكومى أو القطاع الخاص .. بحذف كلمة ذكر أو أنثى من أى طلب للالتحاق بأى وظيفة أياً كان نوعها ومهما كانت ظروفها .. وبالتالى لا يؤخذ الجنس .. ذكراً أو أنثى .. في الاعتبار على الإطلاق ..

الشعار الرابع .. يطالب الحكومة .. والمجتمع بصفة عامة .. بإنشاء دور للحضانة فى كل ركن وكل شارع وكل جهة عمل .. وأن يكون الهدف الرئيسى لهذه الدور هو رفع أعباء الأمومة عن كاهل المرأة .. حتى لا تعيقها عن **"تحقيق ذاتها"** فى مجال العمل الذى تعمل به .. وبالتالى فرصة الارتقاء إلى مناصبه العليا .. أسوةً بالرجل ..

أما الشعار الخامس .. فقد بدأ كما قلنا منذ خمسين سنة فقط .. ويكثر استعماله الآن في دول الحضارات الغربية .. وهو يقول بأن على المرأة أن تتحرّر من دورها السلبى فى ناحيتى اللقاء الجنسى والانجاب .. وتلخصت المطالبات تحت اسم **feminism** فيما يلى : - (١) يجب ان يكون للمرأة الحق فى المبادأة فى اختيار الرفيق .. **(ولا داعى أبداً أن يكون فى ظل نظام الزواج)** .. وثانياً .. الحق فى المبادأة .. أو فى رفض .. اللقاء .. فى أى وقت .. وثالثاً .. الحق فى طلب .. أو رفض .. الانجاب .. وكذلك .. حق الاجهاض إذا حدث الحمل .. وبالتالى فإن نظام الزواج والأسرة يصبح عتيقاً يجب أن يعفى عليه الزمن .. (٢) إلغاء ألقاب **Mrs.** والتى تعنى أنها زوجة فلان ... و **Miss** والتى تعنى أنها لم تتزوج بعد .. واستبدالها جميعا بلقب Ms. والذى يقابل إذ ذاك لقب Mr. للرجل والذى لا يُبيّن حالة الرجل الزوجية .. (٣) **والمرأة المخلصة لهذا المفهوم ترفض ملابس النساء المدندشة .. وترفض مبدأ التزيّن من أجل رجلها .. أو .. أىّ رجل ..**

وقد تواكبت هذه الفكرة النسائية بالذات مع فكرتين أخريين فى أوائل القرن العشرين .. الأولى نظرية الإلحاد .. والتى ظن أصحابها .. (**خطأ ..!!**) .. أن

اكتشافات العالم الكبير تشارلس داروين تؤيدها .. وكذلك الفكرة الشيوعية .. والتى تلغى الأديان .. وتلغى حق الملكية الخاصة .. ولا ترى داعيا لنظام الزواج والأسرة .. لأن الدولة سوف تربى الطفل أفضل مما يُربّيه أمه وأبوه ..!!

وفى المجتمعات الشرقية يقل استعمال هذا الشعار الخامس بالذات .. ويستبدل بالمبالغة وقرع الطبول حول موضوع ختان الإناث .. (وهو أصلاً عادة سيئة لا علاقة لها بالدين .. ويجب أن يكون استئصالها هو بالتدرج والتوعية والتعليم .. دون مبالغة مفتعلة قد تؤتى آثاراً عكسية فى مجتمعات لا ينتشر فيها التعليم بدرجة كافية) .. وقد يتطرق البعض أيضاً إلى المطالبة بمنع ختان الأطفال الذكور حيث أن هذا ينعكس بالسلب .. (فى ظنهم) .. على الاستمتاع الجنسى سواء للرجال أو النساء ..

إننى أؤكد لك قارئى العزيز وقارئتى العزيزة .. أن كل واحد من هذه الشعارات الخمسة هو خاطئ تماماً من كل جانب .. خاطئ فى أساسه .. وخاطئ فى تطبيقه .. وأن الكوارث الاجتماعية التى نشأت عن هذه الشعارات قد أضرت غاية الضرر بالمجتمعات الانسانية على مر الأجيال ..

ولكم أسعدنى أن أجد العلم الحديث يدحض كل واحد من هذه الشعارات الخمس .. وللأسف فإن العلم الحديث لم يدخل إلى هذا المجال إلا فى العقد الأخير من القرن العشرين .. أى منذ أقل من عشر سنوات .. لسبب بسيط وهو أن علوم دراسة المخ والأعصاب والنفس الإنسانية لم تكتمل وسائلها الحديثة إلا منذ أقل من عشرين سنة .. فلم يكن فى إمكاننا من قبل أن نقطع أى شكّ بأى يقين ..

ولسوف يسعدنى أكثر وأكثر أن أنقل إليك فى صفحات هذا البحث خلاصة الخلاصة من هذا العلم الجديد ..

نبذة تاريخية .. عن المرأة من ناحية الجسد :

مرّ موضوع حقوق المرأة عبر تغيرات كبيرة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .. بحيث أننا لو تصورناه كطيف الضوء فسوف نجد فيه كل الدرجات .. من الجزء الأحمر من الطيف إلى أقصى اليسار عند اللون البنفسجي منه ..

عندما استولت جماعة الطالبان على أجزاء كبيرة من أفغانستان .. كان أول فرمان تصدره هو نفى المرأة إلى داخل البيت وتحريم الشارع عليها .. ثم إصدار الأوامر المشددة بمنع النساء من مزاولة أى عمل أياً كان .. حتى لو كانت أرملةً تعول أطفالاً جياعا .. وكان الفرمان الثانى هو إيقاف الدراسة فى كافة المراحل بالنسبة للبنات والنساء .. وتوزيع حملّة العصيّ والسياط فى الشوارع يضربون بها أية امرأة تسير فى الطريق إذا ظهر منها كف يد أو طرف عين أو خصلة من شعر .. أو إذا أصابها الجنون وخرجت تقود سيارة ..!!

وفى المجتمعات المماثلة فإننا نعلم أيضاً أنه لن تظهر أية صورة لامرأة فى كتاب أو مجلة أو صحيفة أو تلفزيون .. ولن يُسمع صوت نسائى فى أى محطة للإذاعة .. ويمتنع الرجال عن الجلوس علي أى مقعد كانت تجلس عليه إمرأة لمدة لا تقل عن نصف ساعة ليزول كل أثر لأية حرارة من جسمها .. حتى لا يستثير ذلك فيهم أى خيال .. ويمكننا تلخيص هذا الجزء الأحمر من الطيف فى جملة واحدة .. وهى اعتبار المرأة مجرد مصدر للإثارة الحيوانية لباقى المجتمع .. وعلى المجتمع أن يحاصر هذا المصدر بكل الوسائل والإمكانيات ..

ولا يوجد للمرأة فى ذلك المجتمع إلا ثلاثة حقوق : الحق الأول هو حقها فى الحياة .. بحيث لا يدفنها أبوها فى التراب عند ولادتها .. والحق الثانى هو حق الملكية الخاصة والوراثة حسب قواعد محددة .. وحيث أنها فى العادة تكون محرومةً من التعليم فإن إدارة مالها يكون عادةً مسئولية الرجال فى أسرتها .. والحق الثالث هو ضرورة أخذ موافقتها قبل عقد زواجها على رجلٍ معين يختاره أهلها وحقها أيضا فى طلب الطلاق أمام القاضى فيما بعد .. ولو أن حقى الموافقة وطلب الطلاق عادةً ما يصبحان شكلاً صورياً فى الجو العام الذي تعيش فيه هذه المجتمعات ..

ومن الطريف أنه مازال يوجد فى دنيانا اليوم جزءٌ من هذا الطيف النسائى يمكن تسميته بالأشعة دون الحمراء ..!! ففى بعض قبائل أفريقيا قد تُباع المرأة وتُشترى ضمن قطيع الأبقار والأغنام .. وفى بعض قبائل الإسكيمو تُعتبر الزوجة من

بين وسائل إكرام الضيف .. بعد أن يتناول طعام العشاء ..

وفي عصر الجاهلية في جزيرة العرب كانت المولودة الأنثى تدفن في الرمل فورا حتى لا تجلب العار والشنار على أبيها .. وعلى القبيلة كلها .. عندما يأسرها الفرسان الصناديد قطاع الطرق في القبائل الأخرى فيما بعد .. ويبدو أن المصدر الرئيسي للأمهات في ذلك العصر كان هو نساء السبي والإماء ..

وفي عصر العبيد في أمريكا .. والذي لم ينته رسمياً إلا منذ مائة عام فقط .. كانت المرأة السوداء مُستباحةً ليس فقط لمالك المزرعة وإخوته وأولاده من الذكور .. بل أيضاً لأي واحد من ضيوفه ومعارفه .. وقد نصَّ قانون ذلك المجتمع على أنه ليس من حق مالك المزرعة أن يمنع أحداً من أهل البلدة البيض في أي وقت ليلاً أو نهاراً من استباحة النسوة السود اللائي يعملن في أرضه .. أو حتى اللائي يعملن خدماً في منزله أو دادات لأولاده .. وإذا تصادف أن وُلِدَ لإحداهن طفلة بيضاء البشرة ذات حسنٍ وجمال فإنها كانت تُعتبر هدية من السماء سوف يستبيحها كل رجال البلدة في خلال بضعة أعوام .. وكم رأينا أفلاماً سينمائية من نوع **western** تدور كلها حول هذه المفارقات ..

ودعونا الآن نقفز درجات الطيف النسائي كلها لنصل إلى أقصى اليسار .. عند اللون البنفسجي .. وسوف نجد أقصى درجات هذا اللون في بلاد الغرب بالذات وخاصة في المدن الصناعية بالشمال الأمريكي وشمال القارة الأوربية ووسطها .. دوناً عن جنوبها .. ودوناً عن القرى والمناطق الريفية ..

ففي هذه المدن نرى الإنسان وقد أصبح مجرد ترس من ملايين التروس في آلة الحضارة الصناعية الحديثة .. ونرى أساطين العلم الحديث وهم يرفعون أعلام الإلحاد ويستنكرون حتى مجرد التفكير في وجود خالقٍ مبدع لهذا الكون .. ونرى وسائل التعليم .. وحتى وسائل الترويح والترفيه والتسلية .. وهي تتحدث كلها عن الجينات التي يتكون منها جسم الحيوان والانسان .. وكيف أن هذه الجينات نشأت من تلاحم ذرات البروتينات في بحار الكرة الأرضية منذ آلاف الملايين من السنين .. وتطورت إلى أن أصبحت قادرةً على الذكاء والتفكير والابتكار .. وأنها في طريقها الآن إلى تدمير نفسها بنفسها بعد أن تسببت في تخريب بيئة الكرة الأرضية .. وتآكل طبقة الأوزون .. وحرق الغابات .. وانقراض سلالات الكائنات الأخرى .. إلى آخر ما نراه في أفلام الخيال العلمي **science fiction** والتي تتسلل تدريجيا من حضارات الغرب إلى باقي أنحاء العالم ..

وعند هذا اللون البنفسجي نرى حضارة الغرب وهي تصف حياة الانسان بأنه

مجرد حامل vehicle للجينات الموجودة فى جسمه .. وأن الهدف الوحيد لحياته هو توصيل هذه الجينات إلى جيلٍ آخر .. ثم تنتهى مهمته بالموت .. وعندما يموت فإنه يتساوى تماماً مع الحصان الذى نفق .. والطائر الذى هلك .. والحشرة التى داستها الأقدام ..

وتعالوا بنا نتأمل مشاعر الرجال والنساء فى مثل هذا الإطار العام .. فلسوف يستقر فى وجدان كلّ منهم إحتقارٌ كامل وشامل لنفسه وللآخرين .. وأن رحلة الحياة ما هى إلا لحظاتٌ تنتهى إلى العدم .. وأن المتعة الوحيدة فى هذا السيناريو الكئيب هى المتعة الحسيّة .. وملذات الجسد .. وسوف تتبلور كل هذه المشاعر فى نهاية الأمر إلى فلسفات العيش من أجل اللذة .. life for pleasure .. وتشمل هذه الفلسفات أشكالاً كثيرة من الغرائز البشرية .. منها ما هو معنوى كحب السيطرة .. وعشق القوة والسلطان .. وأيضاً حب المال والتباهى بكل ما ينُمّ عن الثروة والغنى .. ومنها ما هو لذة جسدية مجردة .. تبدأ من الحلوى والشيكولاتة فى الطفولة .. وتتدرج إلى ملذات الجسد فى الشباب بكل الأشكال والأنواع ..

وسوف نكتشف أن العائق الوحيد لاستكمال كل صور ملذات الجسد هو مشاعر النساء .. فقد أصبح من البديهيات اليوم أن الجانب الجسمانى فى اللقاء لا يمكن أن يبدأ أصلاً إلا إذا أعطت الأنثى إشارات الإستجابة والقبول .. فإذا علمنا أن الأنثى لا تعطى هذه الإشارات إلا إذا شعرت بالمشاعر السامية من حبٍ وعطفٍ واحترام .. وحماية للأطفال إذا جاءوا .. فإننا نرى أن من أهم الأسس للفلسفات الجديدة هو تحطيم الجانب المعنوى للجنس عند النساء .. ومحاولة تمجيد الجانب الحسى عندهن إلى أقصى درجات التمجيد بكل الوسائل .. من إعلام إلى إعلان إلى سينما الخ ألخ ..

وليس من قبيل الصدف أن حركات تحرير المرأة فى المدن الصناعية الأوربية والأمريكية قد اختلطت منذ البداية .. عمداً أو عن حسن نية .. بالمطالبة بحرية جسد المرأة .. حريتها فى مبادأة اللقاء بدلاً من الاستجابة .. وحريتها فى الاستمتاع الحسى حتى فى غيبة العواطف .. وحريتها فى استعمال وسائل منع الحمل وممارسة الإجهاض .. لكيلا يفسد الأطفال هذا الاستمتاع ..

وكما قلنا فإن المرأة المخلصة لهذا المفهوم ترفض أن تُلقّب Mrs أى حرم فلان .. وترفض ملابس النساء الداخلية الناعمة lingerie .. وترفض التزين من أجل رجلها .. أو أى رجل .. وقد كانت سيمون دى بوفوار (١٩٠٨ - ١٩٨٦) هى المتحدث الأكبر لحركات تحرير المرأة فى هذا الإطار .. وخاصة بكتابها الشهير ("الجنس الثانى") والذى صدر عام ١٩٤٩ وأعيد طبعه مائة مرة .. ويكفينى هنا أن أشير إلى

نقطة هامة فى تاريخ حياتها .. فقد ارتبطت الآنسة بوفوار طويلاً فى علاقتين غراميتين متزامنتين مع اثنين من مشاهير الكتاب .. وكان مبدؤها هو تجنب الإنجاب .. وحيث أن عشق الأسرة والأمومة هى الصفة الطبيعية الأولى لكل إناث البشر .. فإننى أرى أن هذه الحقيقة تغنى عن أى تعليق ..!!

وليس من قبيل الصدف أن نرى الأفلام السينمائية فى الثمانينيات والتسعينيات تُمجّد لحظات اللذة التى حصل عليها "س" من الشبان مع "ج" من الفتيات .. وتعتبر ذكرى هذه اللحظات وكأنها المبرر الوحيد لارتباطهما معاً سواء فى علاقة مؤقتة أو فى زواجٍ مؤقت .. وتنتهى هذه العلاقة أو الزواج عندما يكتشف الشاب أو الفتاة رفيقاً آخر يعطيه .. أو يعطيها .. لذةً أكبر عند اللقاء ..

وإننى أذكر فى هذا المجال لقطة فى أحد الأفلام الأمريكية وقفت عندها كثيراً كثيرا لأنها حقاً عجبٌ عجاب .. زوج ناجح وزوجة فاتنة وبيت جميل وأربعة من الأطفال .. ويخرج الزوجان يمارسان رياضة الجرى قبل أن تجتمع الأسرة على مائدة العشاء .. وفجأة يتوقف الرجل .. ويبكى بحرقة على كتف امرأته .. ويشكو لها ويستشيرها فى أمرٍ هام .. وهو أنه وقع فى غرام زميلته فى العمل .. وأن هذا الغرام قد بدأ عندما شعر سيادته بأقصى درجات اللذة فى لقاءٍ عابر مع الزميلة العزيزة منذ أسبوع .. لقد اكتسبت هذه اللذة العابرة قُدسيةً واحتراماً فى مثل هذه المجتمعات وأصبحت مبررا ممكناً لهدم المنزل على من فيه ..!!

وليس من قبيل الصدف أن مظاهر الجمال الأنثوى قد أصبحت هى القاسم المشترك الأعظم بين كل وسائل الدعاية والإعلان .. سواء كان الإعلان يتحدث عن نوع من السجاير أو نوع من الصابون أو آخر موديل من مصانع السيارات .. حتى أن داعيات التحرير النسائى أنفسهن قد بدأن فى التململ والقلق من الدرجة التى وصلت إليها صناعة الإعلانات فى امتهان الجنس اللطيف ..

وليس من قبيل الصدف أن تعبير "(العيش معاً **cohabitation**)" قد أصبح البديل المفضل عن الزواج بين فتيان وفتيات الجامعات فى القارة الأمريكية بالذات .. بحيث يمكن لأى منهما أن يتحلل من هذه الرفقة فى أى وقت دون أى التزام .. ومن الطبيعى أن الخاسر الأكبر فى هذه الصفقة هى الفتاة دون أدنى شك .. فمنذ خمسين سنة كان الشاب يرقص فرحاً إذا تفضلت عليه فتاته بنظرة عابرة أو ألقت إليه زهرةً من الشباك .. أما اليوم فهو لا يكتفى منها إلا بالتسليم التام دون أية شروط ..

ولا يمكننى أن أختم هذا الفصل دون الإشارة إلى ما نسمع به اليوم عن أبحاث تقوم بها شركات أدوية تنتج حبة تتعاطاها المرأة لتعطيها إحساس النشوة **orgasm**

دون حاجة إلى رفقة ..!!

وقد كان آخر ما نشر عن هذه الفكرة فى مقال لمجلة نيوزويك فى ٢٨ أبريل ١٩٩٧ كجزء من حديث عما وصلت إليه حياة الأسرة فى أمريكا .. ويقول الحديث أيضاً أن شركات الأدوية تدرس أيضاً أنواعاً جديدة من أدوية الاكتئاب والقلق .. وقد وصل ما يستهلكه الأمريكيون منها إلى أكثر من أربعين مليار دولار سنوياً .. ويخصص جزء من هذه الأبحاث لإنتاج أدوية لعلاج الاكتئاب عند الأطفال فى أغنى دولة فى العالم ..!! وختمت المجلة حديثها بإحصائية تقول أن فكرة الأسرة كمؤسسة إجتماعية قد بدأت فى الانهيار فى المجتمع الأمريكى وأن نسبة أكثر من ٥٢ ٪ من الأزواج يرفضون الإنجاب أصلاً .. ونسبة ٢ ٪ من الأطفال يربيهم الأب وحده .. ونسبة ٩ ٪ من الأطفال تربيهم الأم وحدها .. ويعنى هذا أن أكثر من ثلثى الأسر في أمريكا قد تم انهيارها .. وبشّرت المجلة قراءها أن هذه النسبة سوف ترتفع إلى ٧٠ ٪ خلال بضع سنوات ..!!

ويمكننى أن أزيد أنا شخصياً إلى هذه البشرى إضافةً من نوع المضحكات المبكيات .. إن انهيار الأمم الكبيرة كان يبدأ دائماً بانهيار الأسرة وتفسخ القيم .. هكذا انهارت دولة الفرس ودولة الروم .. وهكذا انهارت دولة العباسيين ودولة الأندلس .. وإننى لأكاد أرى سحابة سوداء فوق هذا المجتمع الأمريكى .. وصدق من تنبأ بأن مركز القوة فى القرن القادم سوف يكون فى مكان آخر .. وقد يكون فى الشرق الأقصى كما يقولون ..

وفي مثل هذا المناخ الإباحي فإننا نجد النساء وقد افتقدن السعادة الحقيقية التي تهفو نفوسهن إليها .. فالطبيعة البشرية للمرأة تجعل قمة استمتاعها بالدنيا كلها عندما تشعر بإحساسٍ دافئ ممزوج بالرعاية والحماية والقوة والحنان من جانب رجلها .. وعندما يتسلل إلى أنفاسها شعور النشوة المستترة بسبب غيرة رجلها عليها (فى حدود !!) من نظرات الرجال الآخرين .. إن مثل هذه المشاعر لهى إحساسات أصيلة مغروسة غرساً فى نفس كل أنثى طبيعية .. وهى التى تدفعها دفعاً إلى التفانى فى إسعاد هذا الرجل بكل ما تملك من مفاتن جسدية وملابس ناعمة هفهافة .. وطعام شهى .. وعواطف حب وحنان .. ودعنى أتحدى بعض داعيات تحرير المرأة أن تنظر لنفسها عيناً لعين فى المرآة .. وأن تسأل نفسها دون أى رقيب عن صحة كل كلمة قيلت في هذه السطور ..!!

نبذة تاريخية عن المرأة من ناحية العقل :

إن كل من يقرأ ولو بعضا من كتب التاريخ ليدهش لمدى الذل الذى تحملته النساء لقرون طويلة لا تحصى .. وقد تحدثنا فى صفحة سابقة عما أسميناه الجزء الأحمر من الطيف النسائى .. وكذلك الجزء دون الأحمر منه ..!!

لقد فرضت مجتمعات كثيرة أقصى درجات العبودية والإذلال على المرأة .. وساد فى كثير منها اعتقاد جازم بأن عقل المرأة يقصر عن بلوغ المستوى الذى يبلغه عقل الرجل .. وأن جسمها الضعيف يكفى بالكاد لتأدية مهمتها الوحيدة فى الحياة .. وهى استقبال الرجل .. وولادة الطفل وإرضاعه ..

فى الإمبراطورية الرومانية كنا نرى أحيانا امرأةً ذات نفوذ وسلطان .. ولكن إذا دققنا النظر لوجدنا هذا النفوذ ينبع من مجرد أنها دمية مدللة لصاحب النفوذ الحقيقى وهو القيصر أو أحد رجال البلاط .. وقس علي ذلك كثيرات ممن وردت أسماؤهن فى كتب التاريخ .. وحتى عندما بزغ عصر العلم الحديث لم يكن يسمح للمرأة أن يكون لها رأى فى شئون الأمة .. فعندما بدأ القرن العشرين كانت نساء أوربا وأمريكا ما زلن يتظاهرن من أجل الحصول على حق الانتخاب .. الانتخاب فقط وليس الترشيح ..!!

وبعد الحرب العالمية الثانية انقلبت الآية ١٨٠ درجة .. وبدأ طوفان جديد فى الاتجاه العكسى .. وأصبحت كلمة المساواة التامة الشاملة بين المرأة والرجل هى المقياس الذى تقاس به حضارة الدول .. وأصبح من حق المرأة أحيانا أن ترفع قضية ضد حكومة الولاية فى أمريكا إذا وجدت ولو ذرّة شبهة من التفرقة بين النساء والرجال فى اشتراطات التعيين أو مستوى المرتبات فى أى وظيفة أو فى أى مجال من مجالات التعليم أو التدريب أو العمل ..

وخاضت النساء هذه التجربة الجديدة بكل ما أوتين من قوة وحماس .. وأصبح موضوع حقوق المرأة وكأنه حمّى أصابت فجأة كل النساء .. وارتفعت درجة حرارة زعيمات الحركات النسائية .. وانعكس ذلك كله على الصحافة والإعلام والمؤتمرات والكتب والمحاضرات ..

وتغير شكل المجتمع فى خلال ثلاثين سنة وخاصة فى دول أوربا وأمريكا .. وأصبحت معظم المدارس والجامعات تستوعب الأولاد والبنات معا فى نفس الفصول .. من سن الحضانة إلى التخرج .. وتوحّدت مناهج الدراسة للذكور والإناث .. وبالغت بعض المدارس فى محاولاتها لإلغاء الفروق بين البنات والأولاد فوحّدت دورات المياه ..

واعتبرت أن الحياء وعدم الحياء هو مسألة شخصية يمارسها الولد أو البنت حسب قيمهما الخاصة دون تدخل من إدارة المدرسة .. وعندما كثرت حالات الحمل بين المراهقات وانتشر مرض الإيدز أصبحت وسائل الوقاية ووسائل منع الحمل متاحة فى أكشاك بيع السجاير والمشروبات فى المدرسة الثانوية والجامعة .. لأن كل هذه الموضوعات مسائل شخصية لا دخل لإدارة المدرسة أو الجامعة بها ..!!

ودخلت المرأة هناك إلى كل مجالات العمل بلا استثناء .. حتى فرق الانتشار السريع فى قوات البحرية الأمريكية المسماة بالمارينز marines .. وحتى فى قيادة الطائرات التجارية والحربية والمقاتلات .. ورأينا المرأة قاضية .. ورئيسة للوزراء .. ومديرة لشركة تتعامل فى بلايين الدولارات .. ورائدة فضاء .. وقائدة لسيارة تاكسى وعاملة فى مصنع .. ونازحة للقانورات فى مجارى نيويورك ..

وبعد أربعين سنة .. فى الثمانينيات .. أظهرت الإحصائيات أنه بالرغم من كل ذلك لم تأت الرياح بما كانت تشتهيه نفوس زعيمات الحركات النسائية .. وسوف نركز فى إحصائياتنا على القارة الأمريكية بالذات لأنها تمثل فى هذا المجال أقصى ما يمكن أن تصل إليه الحركات النسائية ..

ولنبدأ بفصول الدراسة الثانوية والجامعية فى كل واحدة من الولايات الأمريكية الخمسين .. وتتميّز هذه الفصول بأن الطلبة والطالبات يختارون بأنفسهم الكورسات والمقررات التى يتخصصون فيها majoring دون توصية من أحد .. فبالرغم من كل الفرص المتساوية بين الطلبة والطالبات .. وبالرغم من كل النوايا الحسنة عند الجميع .. إداريين وأساتذة وطلبة وطالبات .. فقد أظهرت الإحصائيات أن اختيارات الطالبات تختلف عن اختيارات زملائهن الذكور .. وأنهن يحصلن على أعلى الدرجات فى مواد دراسية تختلف عن تلك التى يبرع فيها نسبة أكبر من الذكور ..

فعلى سبيل المثال وُجد أن كورسات الدراسات التخصصية فى اللغات الأجنبية يحتلها ٧٥ ٪ من الطالبات و٢٥ ٪ فقط من الطلبة .. بعكس كورسات الهندسة مثلا والتى نجد فيها أغلبية ساحقة ٨٦ ٪ من الطلبة دون الطالبات .. وفى كليات الطب نجد أعداد الطلبة والطالبات شبه متساوية .. ولكننا نجد أقلية فقط من الطالبات يخترن تخصصات مثل الجراحة بكل فروعها أو طب الحوادث casualty أو طب الحروب ..

حتى بعد التخرج فقد وجدت الإحصائيات أرقاما غاية فى الطرافة .. ففى سنة ١٩٦٠ كان ٧٠ ٪ من موظفى الشباك فى البنوك bank-tellers أى الموظفين الذين يتعاملون مع الجمهور .. كانوا من النساء .. وارتفعت هذه النسبة إلى ٩٣ ٪ فى عام

١٩٨٠ .. وبالرغم من كل ذلك فقد احتل الرجال ٩٩ ٪ من وظائف الإدارة العليا فى البنوك على مدار هذه السنوات دون تغيير ..

وأطرف من ذلك كانت الأرقام عن مهن الطب والتمريض والتعليم .. ففى الولايات المتحدة الأمريكية تحتل النساء ٥٠ ٪ من وظائف الأطباء و ٩٦ ٪ من وظائف التمريض و ٨٣ ٪ من وظائف التدريس فى المدارس الابتدائية .. وبالرغم من ذلك فإن ٩٩ ٪ من مديرى المستشفيات هم من الرجال .. و ٨١ ٪ من نظار المدارس الإبتدائية هم أيضا من الرجال ..

وأطرف وأطرف من ذلك كله .. كانت إحصائية شاغلى وظائف الإدارة العليا .. فقد وجدوا أن الرجال يحتلون ٩٠ ٪ من أماكن مديرى الشركات الكبرى .. والمهندسين المدنيين .. والجراحين .. والقضاة .. ومحافظى الأقاليم .. ورؤساء الأقسام فى الجامعة

وأظهرت الإحصائيات أن متوسط دخل النساء العاملات على مستوى الولايات المتحدة الأمريكية كلها .. وفى جميع المستويات لا يزيد عن ثلثى متوسط دخل الرجال العاملين .. وأن هذه النسبة لم تتغير قيد أنملة منذ أربعين سنة إلى الآن ..

وأشارت الإحصائيات أيضا إلى اختيار مارجريت تاتشر رئيسة لوزراء بريطانيا عام ١٩٧٩ .. وأشارت فى نفس الوقت إلى أن عدد النساء اللاتى يعملن فى مجال السياسة فى بريطانيا قد انخفض عام ١٩٨٠ عنه فى عام ١٩٤٥ بعد الحرب مباشرة .. وأن الوزيرات فى جميع الحكومات البريطانية فى الخمسين عاما الأخيرة يمكنهن عمل حفلة تجمعهن جميعا فى صالون منزل صغير .. بينما يحتاج الأمر إلى قاعة مؤتمرات كبرى لتجمع جميع الوزراء الذكور فى نفس الفترة ..

وتحدثت الإحصائيات أيضا عن مجالٍ تتساوى فيه الفرص تماما بين الجنسين .. وهو أساتذة وأستاذات الجامعات فى بريطانيا فى مختلف الكليات .. ولكى تتساوى فرص المقارنة فقد إختاروا لهذا الإحصاء أستاذات أرامل أو غير متزوجات وليس عندهن أطفال صغار .. وأظهر الإحصاء أن الأساتذة الرجال يهتمون أكثر بأعمال البحث ونشر الرسائل .. وبالتالى يحصلون على المزيد من فرص الترقى إلي مناصب أعلى ونفوذ أكبر .. كرئاسة القسم أو عمادة الكلية .. بينما أن مجال الاهتمام الأكبر عند الأستاذات كان هو التدريس الفعلى والخدمة التعليمية للطلبة والطالبات .. والاختلاط بهم وتشجيع المتفوقين منهم ..الخ الخ الخ ..

وفى استطلاع للرأى بين آلاف العاملين والعاملات فى مختلف مستويات الوظائف فى بريطانيا طُلب من المشتركين فيه بدون ذكر أسمائهم أن يجيبوا بنعم أو لا على جملتين : الأولى تقول (أنا أسعد أكثر عندما أنجز عملا **أريد أن أعمله**) .. أما

الجملة الثانية فتقول (أنا أسعد أكثر عندما أنجز عملا **يزيد من سعادة الآخرين**) .. وغنى عن البيان أن الجملة الأولى حصلت على تأييد ثلثى الرجال .. بينما حصلت الجملة الثانية على تأييد أكثر من ٧٠ ٪ من النساء ..

من كل ذلك تظهر حقيقة واضحة .. وهى أن معظم النساء يفضلن ويخترن بكامل حريتهن الوظائف والأعمال ذات البعد الإنسانى والاجتماعى .. ويبعدن بكامل حريتهن عن الوظائف والأعمال التي تتميز بالتنافس والمخاطرة .. وطلب السيطرة والنفوذ .. وهو ما يؤكد أن الدوافع الداخلية **motivation** مختلفة بين الجنسين دون أدنى شك ..

فلن يصل إنسان إلى قمة السلطة فى أى مجال من مجالات العمل إلا إذا كانت رغبته فى ذلك رغبة طاغية قوية تحرك كل طاقاته فى هذا الإتجاه .. وعليه أن يعمل من أجل ذلك ليل نهار .. وسوف يكتشف أن عليه أيضا أن يضحى فى سبيل ذلك بجزء لا يستهان به من صحته .. ووقته .. وصداقاته .. وعلاقاته الأسرية .. وأحيانا من سعادته الشخصية .. ولا نجد كثيرا من النساء مستعدات لمثل هذه التضحيات ..

إختلاف الأولويات .. بين ذكور وإناث البشر :

ليس غريبا أن تثبت الدراسات النفسية والجينية أن قيمة الرجل فى نظر نفسه تكون أكثر ما تكون فيما يصل إليه من إنجاز فى مجال العمل .. وليس فى مجال الأسرة والبيت .. وليس هذا فقط بل أيضاً كذلك العائد الذى يحصل عليه من عرق جبينه والذى يمكنه من إعالة نفسه وأسرته .. بحيث يشعر بالرضا عن دوره كعائل للأسرة .. **The Provider** .. ولا يجرح كبرياء ابن آدم شئ أكثر من عجزه عن إعالة أسرته ..

فالعمل يحتل المركز الأول فى وجدان الرجل أيا كان مستواه العلمى والاجتماعى .. بدءاً من الفلاح وعامل المصنع إلى سائق التاكسى إلى المهندس وأستاذ الجامعة .. إلى عضو البرلمان ورئيس الحكومة .. أما الزوجة والأطفال وكل العلاقات الانسانية الأخرى فتأتى فى المرتبة التالية فى وجدان **تسعين بالمائة من أبناء آدم** ..

حين تختار الفتاة رجلها فإنها من الضرورى أن تعلم أنها لا تتزوجه هو فقط .. بل تتزوج معه أيضاً عمله الذى يتكسب منه .. ومن الضرورى أن يكون اختيارها منذ اليوم الأول مبنياً على هذا الأساس .. وليس أحب إلى قلب الرجل من الحديث عن

متاعب عمله خارج البيت إلى امرأته داخل البيت .. فإذا كانت الزوجة تجد هذا الحديث مملاً أو كريهاً فإنها سوف تفقد للأبد وسيلة مضمونة للاتصال النفسى والوجدانى مع زوجها .. وقد تجد بعد فوات أوان أنه قد أخذ يبحث عن الأذن الصاغية عند غيرها من النساء ..

حتى العاطلين بالوراثة نجد كل واحد منهم .. أو معظمهم .. يبحث لنفسه عن عمل ينتسب إليه حفاظاً على احترامه لنفسه وعلى كرامته فى نظر نفسه وفى نظر الآخرين .. فنجد واحدا ينشئ جمعية خيرية يرأسها ويساهم فى أعمالها .. وآخر ينشئ جريدة أو مجلة ويتبنى فيها كُتَّابا ناشئين .. وآخر يشترى فريقا رياضيا ويشغل وقته بأن ينافس به الآخرين .. إلى آخر ما يمكن أن تتفتق عنه أذهانهم من أفكار يمكن تحقيقها بالمال .. ولا تجد أبدا ثريا يحترم نفسه يقنع بقضاء نهاره فى البيت .. بعكس ما تشعر به معظم النساء ..

وفى سن المعاش عندما يحرم الإنسان من العمل فإن الرجل عادة ما يشعر بأنها نهاية الكون بالنسبة له .. وقد ينوى ويذبل كالشجرة قُطعت جذورها .. إلا إذا كان قد استعد لهذه المرحلة بهواية يمارسها أو عمل جديد يعمله .. أما عند النساء فإن رد الفعل يكون مختلفا تمام الاختلاف .. وتستمر الدنيا بالنسبة لها وكأن لم يتغير شئ تقريبا .. **لأن العمل خارج البيت ليس جزءاً أساسيا من التركيبة النفسية لتسعين بالمائة من بنات آدم وحواء ..**

ولا يعنى هذا أن العشرة بالمائة الباقية هن نساء غير طبيعيات .. فهن الاستثناء الذى يثبت القاعدة .. (وسوف نعطى هذه النقطة تفصيلاً أكبر فى صفحات تالية) .. وقد تبين أخيراً أن المشكلة الأساسية فى الجدل اللانهائى فى موضوع عمل المرأة هى أن هذه العشرة بالمائة من بنات آدم وحواء تظن وتعتقد .. بل وتؤمن .. أن كل نساء العالم يجب أن يكنّ مثلهن تماماً ..

إن أكثر ما يثير الأسى لدى زعيمات الحركات النسائية في إطارها المتطرف .. ليس هو مناقشاتهن مع القائمين على سن القوانين والتشريعات .. بل هو محاولاتهن لإقناع باقى النساء ..!!

وتواجهنا عند هذه المرحلة من الحوار نقطة غاية فى الأهمية .. ألا وهى الاستقلال الاقتصادى للمرأة .. إكتفاؤها من الناحية المادية .. بحيث لا يكون احتياجها المادى نقطة ضعف تضطرها إلى قبول مالا ترضى به نفسها .. وهو ذلٌ لا ترضى به نفس بشرية .. سواء من الرجال أو النساء .. ولا يأتى الاكتفاء المادى إلا من واحد من طريقين : إما الميراث أو العمل .. وسوف يسعدنى أن أتحدث عن هذه النقطة بالذات بعد قليل ..

المستجدات العلمية فى النصف الثانى من القرن العشرين

(أولاً) كانت الدراسات والاحصائيات التى تمت فى دول الحضارة الغربية عن ثلاثة أجيال من النساء عشن التجربة الفعلية للحياة فى ظل حرية كاملة من اختيارات الدراسة والعمل .. والمجتمعات الغربية لا تترك شيئا يحدث دون تحليل ودراسة وإحصاء .. ولو كانت هذه التجربة الكبيرة .. **(والتى تحدث للمرة الأولى فى تاريخ بنى البشر)** .. قد حدثت فى بلاد العالم الثالث لمرّت الأعوام .. بل والقرون .. دون أن نستفيد من دراستها وتحليل كل صغيرة وكبيرة فيها ..!!

(ثانياً) كانت الدراسات التربوية التى أجريت فى العالم الغربى لبحث أفضل السبل لتدريس المواد المختلفة .. من لغات إلى هندسة ورياضيات إلى موسيقى وفنون .. الخ .. وكذلك بحث تحديد أفضل سنوات الطفولة لتدريس هذه المواد .. وقد فوجئ القائمون على هذه الدراسات بأنه يوجد فروق كبيرة واضحة .. لا شك فيها .. بين الأطفال الذكور والإناث فى هذا المجال ..!!

(وثالثاً وأخيراً) كان التقدم الهائل فى وسائل دراسة المخ والاعصاب والنفس البشرية .. والذى بلغ أقصاه فى السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين .. والذى أظهر اختلافات واضحة كبيرة بين الرجال والنساء .. والأولاد والبنات .. فى جميع مراحل العمر من ساعة الولادة وحتى سن الكهولة ..

ودعونا الآن نتحدث عن هذه المستجدات العلمية ببعض من تشويق وتفصيل :

أما عن البند الأول فقد أشبعناه تفصيلاً فى الصفحات السابقة .. ولكننى أرى إضافة بحث إحصائى طريف قامت به مجلة " نيوزويك " الأمريكية في عدد ١٨ مايو ١٩٩٨ .. تحت عنوان (إنه عالم النساء .. It is a woman's world) .. من صفحة ١٢ إلي صفحة ٢٧ .. أى خمسة عشر صفحة بالتمام والكمال .. ونقطة الطرافة البالغة فى هذا البحث الطويل هى أنه أول بحث علمي ينزل إلى مستوى المجلات العادية التى يقرأها عامة الناس ..

ويشتمل البحث على عدة إحصائيات .. وعدة مقالات لكبار الكتاب من رجال

ونساء .. وموضوع البحث هو المرأة العاملة فى البلاد الغنية .. وبالتحديد فى أمريكا الشمالية .. وأوربا .. واليابان .. وأضافوا إليها روسيا أيضا .. على اعتبار أنها عزيز قوم ذل (!!) .. كانت فى مصاف الدول الغنية قبل أن يحقنها لينين وستالين (**عمداً مع سبق الإصرار**) .. بجرثومة الشيوعية القاتلة .. وعلى اعتبار أنها الآن فى فترة النقاهة .. وفى طريقها إلى الشفاء ..!!

ودعونا نقلب صفحات هذا البحث : فى صفحة ١٦ تقول دراسة من جامعة هارفارد بالحرف الواحد (**A successful career for a woman often requires forgoing children**) .. وترجمتها هى أن المرأة إذا اختارت النجاح المهنى فإنها عادةً تضحى بالأمومة .. إما بالامتناع عن الانجاب .. أو بترك أطفالها يربون أنفسهم بأنفسهم ..

وفى صفحة ١٥ و ١٧ يعترف أربعة من رؤساء مجالس إدارة أربعة من أكبر الشركات الفرنسية والألمانية أنهم يتحايلون على قوانين العمل التى تساوى بين الجنسين .. بحيث يتفادون توظيف النساء .. ويقولون أنه فى اللحظة التى تنجب فيها إحدى موظفاتهم فإنهم يعتبرونها عمالةً زائدة لا فائدة منها .. لأنها إذا كانت مثل ٩٠ ٪ **تسعين بالمائة من النساء ..** فإن اهتمامها الأساسى سوف يكون خارج نطاق العمل دون أدنى شك .. (ومن الطريف أن من هؤلاء الرؤساء الأربعة توجد امرأة تعمل رئيسة مجلس إدارة .. ولم يختلف رأيها فى هذا المجال عن الرجال الثلاثة الآخرين ..!!) ..

وفى جميع المقالات التى تضمّنها البحث نرى الجميع يتفقون على أن المصلحة المشتركة بين صالح العمل .. وصالح المرأة العاملة .. هو أن تكون مجالات العمل للنساء هى ما يضمن لهن العمل نصف الوقت فقط ..(أو العمل من خلال منازلهن) حتى ولو كان ذلك بمرتبات أقل .. وبفرصٍ أقل للترقى إلى مستويات الإدارة العليا .. ولا تنكر هذه المقالات بعض الأسماء لنساء وصلن إلى أعلى مستويات الإدارة والوزارة والحكم .. ولكنها تتفق جميعاً على أنهن الاستثناء الذى يثبت القاعدة ..

وفى صفحة ٢١ تورد المجلة عشرة إحصائيات .. تقول إحداها أن عشرة بالمائة فقط من الطالبات الجامعيات يخترن دراسة الهندسة .. فى مقابل ثلاثين بالمائة يخترن الدراسات الأدبية والفنية .. وثلاثين بالمائة أخرى يخترن دراسة الطب والتمريض ومهنة التدريس ..

وتعترف إحصائية أخرى بحقيقة خطيرة .. إذ تقول أن نسبة الأطفال الذين يولدون لأمهات دون زواج قد بلغ الثلث (٣٣ ٪ بالتمام والكمال ..!!) فى كل

من كندا وفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ..

إن هذه الإحصائية الأخيرة لهى المؤشر الأهم لما سوف يكون عليه الحال إذا أخذت الأمور مداها حسب نظريات المساواة المزعومة .. والتى ليست مساواة بقدر ما هى ظلم فادح للمرأة أولاً وباقى المجتمع كله أيضا دون أدنى شك ..

يوجد من داعيات الحركات النسائية صنفان .. صنف واقعى .. يقرّ بأن الأمومة هى الاهتمام الفطرى الأول لكل امرأة طبيعية .. ويبحث عن الوسائل التى ترفع من شأن المرأة فى هذا الإطار .. سواء فى مجالات الدراسة .. أو فى مجالات العمل .. أو فى مجالات اكتساب الرزق ..

أما الصنف الثانى .. فهن المتطرفات .. من أتباع الآنسة سيمون دى بوفوار .. وهؤلاء لا يعطون أى أهمية للاختلافات الجسمانية والذهنية والجينية بين النساء والرجال .. ويدّعون بأنها لا تؤثر إطلاقاً على مطالبتهن بالمساوة التامة فى كل شئ .. حتى على حساب العقل والمنطق .. والأخطر من ذلك .. هو أنهن يعطين نوعاً من التبجيل والتقديس للحظة الاستمتاع بالحب .. ولحق المرأة فى التساوى فى هذه اللحظة مع استمتاع الرجل .. دون ما أى اعتبار آخر .. وفى هذا الإطار من التفكير تصبح المخدرات وسائل مشروعة تساعد على الوصول إلى قمة هذه المتعة .. وفى هذا الإطار أيضاً يصبح الزواج عقبة تحول دون متعة الحياة .. ويصبح الأطفال عقبة أكبر وأكبر .. وبالتالى تصبح وسائل منع الحمل المختلفة حقا مكتسبا لكل بنت تصل إلى سن البلوغ .. بما فى ذلك الإجهاض .. أما إذا حدث ما ليس فى الحسبان وأصبحت البنت أماً لطفل يكاد يقاربها فى السن .. وإذا تغلبت عليها عاطفة الأمومة .. فإنها إذ ذاك تقوم بتربيته وحدها على قدر ما تستطيع ..

إن الخاسر الأكبر فى هذا الإطار المتطرف من دعاة الحركات النسائية لهى المرأة نفسها .. أما الخاسر الأعظم فهو المجتمع بأسره .. فهاهم ثلث أطفاله يتلقون اليوم تربية عشوائية يكاد يتساوى نجاحها أو فشلها مع ضربات الحظ .. أو عجلة الروليت .. وفى سن المراهقة نجد من هؤلاء الأطفال من يمسك ببندقية يقتل بها زملاءه ومدرسيه .. ونجد من ينغمس فى اللهو والمخدرات .. ونجد من يسير فى طريق العنف والعصابات .. وفى خلال عشرين عاما سوف يصبح هؤلاء الأطفال هم رجال ونساء تلك المجتمعات .. وسوف يكون منهم المعلمون ورجال الشرطة .. ورجال الحكم ..

ولنا أن نتصور ما يقود إليه هذا الطريق .. بكل ما فيه من كآبة .. وظلام .. ومهالك .. وحُفر ومطبات ..

والكارثة العظمي هي أن هذه الدول الغنية هي التي تقود اليوم التقدم العلمي والتكنولوجي .. وتقود أيضاً كل وسائل الإعلام والثقافة .. ويتسرب كل هذا تدريجيا كما يتسرب الهواء الفاسد .. إلى باقى شعوب العالم .. ويحاول تدريجيا أن يُجهز على كل ما تبقى من حضاراتٍ .. أو من قِيم ..

ولكن .. ولحسن الحظ .. أن كثيراً من المجتمعات المتقدمة بدأت تتنبه إلى ما يشكله هذا التطرف النسائى من خطورة على المجتمع بأسره .. وأن بندول الحركات النسائية .. والذى بدأ فى الاهتزاز بشدة ناحية اليسار بعد الحرب العالمية الثانية .. قد جاوز فى حركته حدود العقل والمنطق .. وأن تحليل ما حدث خلال خمسين عاماً يحتم إعادة النظر فى كثير من معطيات هذا التيار .. وبالتالى إعادة حركة البندول بعيداً عن الشطط الذى وصلت إليه الأمور ..

وعندما أعادوا النظر .. كانت من أهم النتائج التي وصلوا إليها هى فتح مجال جديد للمرأة يمكنها فيه أن تعمل وأن تحقق طموحاتها .. وأن تكسب الألوف والملايين .. ولكن من أبواب جديدة ابتدعوها للعمل .. **من خلال المنزل** .. وهو ما سوف نشرحه بتفصيل أكبر في صفحات تالية ..

وكل ما يتمناه العقل والمنطق هو أن تعى دول العالم النامى هذا الدرس الذى تعلمته حضارة الغرب من خبرة وتجارب ثلاثة أجيال من النساء عاشوا فى ظل حرية كاملة من الدراسة والعمل .. وأن لا تبدأ كل واحدة من دول العالم الثالث .. (ومنها دولنا العربية ..!!) .. أن لا تبدأ طريق تحرير المرأة من نقطة الصفر حيث بدأ الآخرون .. بحيث نعيد أخطاءهم جميعاً .. ولا نصل إلى نقطة الاعتدال إلا بعد نصف قرن آخر من الزمان ..!!

ما أظهرته الدراسات التربوية من اختلافات بين الأولاد والبنات :

تحدثنا فى الصفحات السابقة عن الاحصائيات والملاحظات بعد خمسين سنة من قوانين صارمة .. وإجراءات حاسمة .. فى المجتمعات الغربية .. تفرض كلها المساواة بين المرأة والرجل فى كافة مجالات التربية والتعليم والعمل .. وقد أظهرت هذه الإحصائيات والملاحظات أنه بالرغم من كل ذلك فإن الطبيعة الفطرية فرضت نفسها على الجميع ..

في السبعينيات ظهرت فى مجال التربية والتعليم فى أمريكا إختبارات خاصة سميت باختبارات للذكاء **I Q tests** وغيرها .. إستعملها علماء النفس والأعصاب كما استعملها أيضا خبراء التربية .. وكان لهذه الاختبارات هدفان .. الأول هو دراسة الإمكانيات الفطرية الطبيعية لكل طفل من أجل أن يتم توجيهه نحو أنسب المجالات له فى الدراسة والتدريب .. وكان الهدف الثاني هو دراسة أفضل الطرق وأحسن الأعمار التى يتم فيها تدريس مواد الدراسة المختلفة للأطفال .. وفوجئ العلماء بوجود اختلافات بين الأولاد والبنات فى جميع الأعمار .. كانت البنات يتفوقن على الأولاد فى اختبارات معينة .. بينما يتفوق الأولاد عليهن فى اختبارات أخرى معينة .. وكانت هذه النتائج حاسمة وثابتة .. وتتكرر فى كل مرة يجرى فيها هذا الاختبار أو ذاك .. وكانت النتائج تتشابه من مركز للأبحاث إلى أخر وفى جميع الولايات ..

وقامت قيامة زعيمات الحركات النسائية .. وثارت ثائرتهن .. وتناثرت الاتهامات بين فريق يؤكد صحة الاختبارات .. وفريق آخر يتهم واضعي الاختبارات بالتحيز فى طريقة صياغتها .. وأصبحت مثل هذه المناقشات هى الخبز اليومى لبرامج الأحزاب السياسية المختلفة .. والمسئولين عن المدارس .. والمسئولين عن نقابات العمال .. واصطبغ الموضوع بصبغة سياسية كادت تطغى على النواحي العلمية والموضوعية إلى حد كبير ..

وقد كان من أهم وجهات النظر التى طرحت هى المقولة التى تقول أن المخ والجهاز العصبى يبدأ بالحياد والمساواة التامة **sex neutrality** عندما يولد الطفل .. ولكن المجتمع بأكمله بدءاً من الأم والأب .. ثم الإخوة .. ثم الأقارب .. ثم المدرسة .. ثم جهة العمل .. هو الذى يفرض تدريجيا على الأولاد والبنات نوعين مختلفين من السلوك والمعاملة .. وأن هذا التأثير من كافة أركان المجتمع هو الذى يؤدى فى النهاية إلى كل ما نراه من فروق بين الذكور والإناث **social moulding** ..

وبدخول الكومبيوتر إلى الساحة فى الثمانينات أصبح فى الإمكان صياغة

عشرات من أصناف الاختبارات النفسية والعصبية والتربوية والمهنية .. وأصبح فى الامكان إجراء هذه الدراسات على آلاف وآلاف من الأولاد والبنات والرجال والنساء فى كافة مستويات المجتمع .. من سكان العشوائيات إلى سكان القصور .. وفى كافة الأعمار .. وفى جميع البلاد ..

ولم يكن الهدف الأساسى لكل هذه الاختبارات هو محاولة نفى أو إثبات وجود فروق بين الجنسين .. بل كانت تهدف أصلا كسابقاتها فى السبعينيات إلى دراسة وسائل التعليم .. ومدى تأثير دخل الأسرة على مستوي ذكاء الأطفال واستجابتهم للتدريب .. ومدى تأثير الاختلافات العرقية بين مختلف طوائف الشعب الأمريكى .. وكلهم مهاجرون .. بعضهم من شمال أوربا .. وبعضهم من جنوبها .. وآخرون من أفريقيا .. ومن آسيا .. وهكذا ..

وفوجئ العلماء أيضا بوجود اختلافات ثابتة لا جدال فيها بين الأولاد والبنات والرجال والنساء .. فى كلٍّ من قطاعات المجتمع دون استثناء .. ولم يعد فى الامكان إنكار حقيقة واضحة .. حقيقة تقول أن الأولاد والبنات لا يختلفون فقط فى تركيبة الشكل الخارجى للجسم .. بل إنهم قطعا يفكرون أيضا بطريقتين مختلفتين .. وأن هذا يرجع إلى اختلاف عضوى **biological** أساسى فى تركيبة المخ والجهاز العصبى دون أدنى شك ..

وقبل أن أدخل فى بعض تفاصيل الاختلاف العضوى فى تركيبة المخ دعونى أذكّر القارئ باختلافات أخرى نعرفها جميعا وليس لها أى صلة بأعضاء الحمل والولادة .. فقد أثبتت التحاليل الكيميائية أن نسبة البروتينات إلى الدهون فى إجمالى تركيب جسم الأولاد عند سن البلوغ هو ٤٠ ٪ بروتين إلى ١٥ ٪ دهون .. بينما أن نفس النسبة فى جسم البنت فى نفس السن هى ٢٣ ٪ بروتين إلى ٢٥ ٪ دهون .. ويتم توزيع هذه الدهون الزائدة فى أجسام البنات فى الأطراف وحول المفاصل .. لتعطى الأذرع والسيقان مظهرا خارجيا ناعما خاليا من تضاريس العضلات التى تظهر بوضوح فى أجسام الأولاد ..

وأثبتت التحاليل أيضا أن عدد كريات الدم الحمراء أكثر فى الأطفال الذكور منه فى الإناث .. حتى دون أن يمارس أى منهم أو أى منهن أى ألعاب رياضية .. ومن المعروف أن زيادة عدد كريات الدم الحمراء يزيد من سرعة توصيل الأكسجين إلى العضلات والقلب .. فكأن جسم الولد يُجهّز منذ الصغر استعدادا لأنواع من العمل ليست مفروضة على الإناث ..

وأثبتت الإحصائيات أن متوسط الطول عند الرجال هو أكثر بنسبة ٧ ٪ من متوسط الطول عند النساء .. وكلمة متوسط هنا تعنى أننا قد نجد آلافا من النساء

طوال القامة وآلافا من الرجال قصار القامة .. ولكن يبقى المتوسط ثابتا وحقيقيا بالنسبة إلى مجموع القبيلة أو الشعب أو الجنس البشرى على وجه العموم .. وهى حكاية نعرفها ونمر عليها كل يوم مرور الكرام ..

ويحضرنى هنا تعليق طريف لأحد كبار الأساتذة الأمريكيين بعد أن قضى عمره كله فى هذه الأبحاث .. ففى ختام إحدى المحاضرات رفع ذراعيه مستغربا وقال : كيف نشك فى وجود هذه الاختلافات العضوية فى كل واحد من أعضاء جسم المرأة .. وجسم الرجل .. هل يمكن أن ننسى أن كل خلية فى جسم الأنثى تحمل جينات إكس إكس بينما أن كل خلية فى جسم الرجل تحمل جينات إكس واى ..؟؟ وهل ننسى أن هذا ينطبق على كل عضو من أعضاء الجسم بدءاً من أصابع القدمين إلي شعر الرأس .. بما فى ذلك تلافيف المخ وشبكية العين ..؟؟

ونعود إلى وظائف المخ وتوصيلاته .. واختلافها عند الذكور والإناث .. ولنبدأ بالأعمال والاختبارات التى تستلزم من صاحبها أن يفكر بطريقة ثلاثية الأبعاد .. فلكى نرسم شكلا مكعبا من عدة زوايا على سبيل المثال فإن علينا أن نتخيله فى أذهاننا .. وأن نتخيل المكان الصحيح لكل زاوية من زواياه قبل أن يمكننا أن نرسمه .. ولاعب الكرة الذى يلمح زميله يجرى فى الناحية الأخرى من الملعب يتخيل فى أقل من لمح البصر المكان الذى سوف يكون فيه هذا الزميل بعد نصف ثانية .. والخط الذى سوف تسير فيه الكرة إذا ضربها بزاوية معينة لتسقط أمام قدمى هذا الزميل .. والطيار الذي يناور بطائرته ليتمكن من إسقاط طائرة معادية تدور فى رأسه آلاف من الصور كل ثانية يحسب بها كل الزوايا وكل السرعات التى تساعده فى إتمام مهمته بنجاح ..

هذا هو التفكير ثلاثي الأبعاد **three dimensional** .. وهو ما يمكن اختباره بسهولة بالورقة والقلم .. أو بأجهزة الكومبيوتر .. باختبارات تتدرّج فى الصعوبة بحيث تناسب كافة الأعمار .. وقد ثبت تفوق الرجال فيها تفوقا ساحقا لا يعطى أى فرصة لنقاش أو جدال .. فقد لوحظ أن عدد الأولاد والشبان والرجال الذين حصلوا على الدرجات النهائية كان ضعف عدد البنات والشابات والنساء اللائى حصلن عليها .. أما فى الدرجات المتوسطة فلم يتمكن إلا ٢٥ ٪ فقط من النساء أن يجاروا أو يتفوقوا على المتوسط العام للذكور ..

وعندنا فى هذا المجال أيضا مثل قريب وهو لعبة الشطرنج فى الاتحاد السوفييتي .. فقد ألغت الشيوعية الفروق بين الرجال والنساء .. وفرضت على الجميع ألعابا معينة مثل الباليه والجمباز والشطرنج .. من أجل تفريخ أجيال من الموهوبين ينافس بها السوفييت باقى الدول .. وكان تشجيع الدولة بلا حدود فى هذه المجالات الثلاثة .. وكان كل طفل يحاول أن يتفوق فى إحداها لأن هذا كان يعطيه امتيازات أكثر

بكثير عن زملائه .. ولكن الأطفال الذكور احتكروا التفوق فى لعبة الشطرنج .. لأنها اللعبة الوحيدة من الألعاب التى شجعتها الدولة وكانت تستلزم بالذات تفكيرا ثلاثى الأبعاد .. وهو ما يتفوق فيه مخ الرجل عن مخ المرأة دون جدال ..

وقد وجدت الإختبارات نتائج مماثلة أيضا فيما يخص علوم الرياضيات math-ematics .. ولوحظ هذا الفرق فى كافة مستويات علوم الحساب والرياضيات .. بدءا من مدارس الروضة إلى الإبتدائى إلى الثانوى .. وقد حدد أحد الإحصائيات في القارة الأمريكية الفرق بين الأولاد والبنات بطريقة طريفة .. فقد ختم التحليل المفصل لنتائج الإحصاء بعبارة تقول أننا فى مقابل كل بنت تفوقت فى اختبارات الرياضيات وجدنا ثلاثة عشر ولدا فى المستوى نفسه ..

أما على المستوى الجامعى فقد حسم الطلبة والطالبات بأنفسهم هذا النقاش .. فكان عدد الطالبات اللائى إخترن تخصص الرياضيات لا يزيد عن عُشر عدد الطلبة .. وكفى الله المؤمنين شر القتال ..!!

ولم يكن الهدف من كل هذه الاختبارات والاحصاءات هو مجرد أبحاث أكاديمية أو مناقشات للذكرى والتاريخ .. فقد أصبح لها ناتج عملى بدأ تطبيقه فى كثير من الولايات الأمريكية .. ألا وهو إعادة النظر فى مقررات الرياضيات وطريقة تدريسها فى الفصول التى تجمع الأولاد مع البنات ..

ونأتى الآن إلى مجالات أخرى أظهرت الأبحاث فيها تفوق البنات على الأولاد تفوقا ساحقا .. ألا وهى مجالات التعبير .. سواء باللغة .. أو الموسيقى .. أو الرسم .. ففى اللغات ثبت أن البنات يمكنهن إجادة النطق والهجاء الصحيح أسرع بكثير من الصبيان فى نفس السن .. وكان فى مقدورهن تعلم لغة أجنبية إضافية أيضا فى سن أصغر بكثير من أى طالب من الذكور ..

واكتشف خبراء التعليم فى أمريكا أن كثيرا من الأولاد كانوا يُحوّلون إلى الأخصائى النفسى وأخصائى عيوب الكلام على إعتبار أن بهم عيوباً خلقية كالثأثأة أو التهتهة تحول بينهم وبين اللحاق بزملائهم وزميلاتهم فى نفس الفصل .. ثم تبين أخيرا أن معظمهم أولاد عاديون .. ولكنهم ظُلموا بالمقارنة بينهم وبين البنات فى هذا المجال ..

وتبدأ البنات الكلام فى سن أصغر من الأولاد .. ولا يخطئن فى الهجاء أو الأجرومية أو تشكيل الحروف .. وفى حصص الرسم تتفوق البنات على الأولاد فى سهولة ويسر .. ومثل ذلك أيضا فى حصص الموسيقي .. حيث لا تخطئ آذانهن أبدا الفرق البسيط جدا فى الأداء .. والذى قد تخطئه آذان المستمعين من الكبار ..

ما أظهره العلم الحديث عن وظائف المخ والأعصاب .. والنفس البشرية .. واختلافها بين الجنسين :

كانت وسائل هذه الدراسات محدودة للغاية إلى بضع سنوات مضت .. أما الآن ففي إمكان الطبيب أن يفحص أجزاء المخ المختلفة في الشخص السليم .. سواء أثناء يقظته أو منامه .. وحتى وهو يعمل أو يكتب أو يتكلم .. أو حتى يفكر دون أي كلام ..

ومن الوسائل العلمية الحديثة نوع من الأشعة المغناطيسية يسمى : functional MRI .. وكذلك نوع من الأشعة يسمى : PET, (positron emmission tomography) .. يستخدم صبغات مشعة تظهر مكان الخلايا التي تؤدي أي من وظائف المخ أثناء عملها .. ودون ما أي ضرر للمريض أو السليم .. ونوع ثالث من الأشعة المغناطيسية يمكن بها تشغيل وفحص خلايا المخ ووظائفها أثناء يقظة الإنسان دون تخدير .. وقد أضافت هذه الوسائل العلمية الحديثة معلومات جديدة لم تكن لتتوفر لنا بالطرق القديمة ولو بعد عشرات السنين ..

وقد ثبتت ملاحظات غاية في الطرافة .. وفي نفس الوقت لا علاقة لها بأي نوع من التنشئة أو التربية أو التعليم .. منها أن البنات يتمتعن بتفوق ساحق في ثلاثة من الحواس الخمسة التي يتميز بها البشر .. وهي السمع .. والشم .. واللمس .. وتظهر هذه الاختلافات بوضوح في الأطفال حديثي الولادة وتستمر طول العمر ..

وقد لا تتمكن الزوجة من النوم بسبب قطرات الماء من حنفية في آخر البيت .. بينما أن الزوج يتعجب لأنه لا يسمع أي شئ .. وفي مدارس كورال الأطفال نجد ستة من البنات مقابل ولد واحد يمكنه متابعة زملائه في الأداء دون أخطاء ..

وحاسة الشم القوية عند البنات والنساء هي ظاهرة معروفة للجميع منذ القدم ولم تكن في حاجة إلي اختبارات الأخصائيين الأمريكيين ليثبتوها .. ونجدها ترد كثيرا في طرائف القصص والأفلام .. كمثل الزوجة التي لا تخطئ أنفها أبدا آثار عطرٍ غريب في سيارة الزوج .. بعد أسبوع كامل من حادثة اللعب بالذيل ..!!

ومثل ذلك أيضا حاسة اللمس عند النساء .. سواء في أعصاب اليد أو في كل سنتيمتر من جميع أجزاء الجسم .. وقد أجريت اختبارات حساسية اللمس وحساسية الألم على آلاف وآلاف من النساء والرجال والأولاد والبنات .. بل والأطفال حديثي الولادة الإناث والذكور .. وثبت أن أقل درجات هذه الحساسية عند الإناث تفوق بمراحل كبيرة أعلى الدرجات عند الذكور .. وفي جميع مراحل العمر .. بدءا من الطفل ذي

اليوم الواحد إلى سن السبعين والثمانين ..

وعند دراسة حاسة البصر وجد الباحثون اختلافات غاية فى الطرافة والعجب .. فقد وجدوا أن الذكور يتمتعون بميزة تركيز قوة الإبصار فى بؤرة العين .. وكذلك سهولة الإحساس بالفرق فى المسافات والعمق بين المرئيات فى بؤرة مركز الإبصار .. وتتركز هذه المميزات فى البؤرة فقط بحيث أنهم لا يكادون يرون الأشياء التى تبعد عشر درجات فقط عن مركز الإبصار .. أما فى النساء فقد وجد الباحثون عندهن قدرة عجيبة لا توجد فى الرجال .. فبالرغم من تفوق الرجال فى قوة الإبصار البؤرى .. فإن النساء يتمتعن باستمرار وضوح الرؤية إلى عشرين أو ثلاثين درجة على كل جانب من البؤرة .. وهو ما نسميه **wider peripheral vision** ..

إن المرأة قد تنظر فى عينيك أثناء الحديث .. ولكنها ترى فى نفس الوقت .. وبنفس السهولة والوضوح تقريبا كل ما يفعله شخص آخر على يمينك وآخر على اليسار .. وعندما تنظر المرأة إلى جانبها الأيمن أثناء سيرها فى الطريق فهى بالتأكيد تراك جيدا وأنت تسير خلفها .. وترى وجهك بدرجة كبيرة من الوضوح ..!! وفى الفحص الميكروسكوبى نجد فى شبكية عين الأنثى عددا من خلايا الضوء الحساسة موزعة على جانبى بؤرة العين أكبر بكثير من العدد المقابل فى عيون الذكور ..

وقد ساهمت أبحاث جراحة المخ أيضا فى استكمال كثير من المعلومات عن وظائف المخ .. وذلك عن طريق الدراسات التحليلية الدقيقة لحالات المرضى الذين يصابون بالصرع أو بأورام تستلزم استئصال أجزاء من فصوص المخ .. وعلى مر السنين تجمعت المعلومات وكأنها قطع متناثرة صغيرة تضيف كل منها لمسة إلى الصورة الكبيرة المتكاملة لوظائف المخ .. واختلافاتها بين الرجال والنساء .. **وقد إتفق العلماء على حقيقتين .. لم يعد فيهما مجال للنقاش :**

أولهما أنه يوجد درجة تخصص عالية فى وظائف الأجزاء المختلفة من المخ عند الرجال .. فإذا استؤصل جزء ما منها فإن وظيفته تُفقد تماما .. ولا يمكن لباقى أجزاء المخ تعويضها .. وبالعكس عند استئصال جزء ما من فصوص المخ فى النساء فإننا نجد الخسارة الوظيفية محدودة .. لأن وظائف المخ فى النساء تتوزع على نطاق أوسع فى أجزاء المخ .. بل وعلى كلا الجهتين اليسرى واليمنى .. وتُفسر هذه الدرجة العالية من التخصص أيضا ما نلاحظه جميعا عندما يلعب أطفالنا معا .. فالولد يمكنه التركيز على الشئ الذي يعمله لفترات أطول دون انقطاع .. بينما يمكننا أن نصرف انتباه البنت بمنتهى السهولة عن الشئ الذى تعمله .. ونجد أفكارها تقفز من فكرة إلى أخرى ومن عمل إلى عمل دون تركيز شديد .. فإدراكها يحيط بما حولها بصورة أشمل

وأوسع .. بعكس مخ الرجل الذى لا يحيط إلا بجزء واحد من الصورة التى حوله .. ثم يركز عليها .. وعليها فقط ..

والحقيقة الثانية التى اتفق عليها العلماء هى أن الكوبرى الكبير الذى يصل بين فصي المخ والمسمي corpus callosum هو أكبر حجما وسمكا فى النساء منه فى الرجال .. وهو دليل مادى لا يمكن إنكاره على وجود اختلاف عضوى أساسى فى توصيلات المخ بين الرجل والمرأة .. وتتوافق هذه الحقيقة أيضا مع ما ذكرناه من تعاون أجزاء متعددة على الجانبين فى مخ الأنثى لتأدية نفس الوظيفة التى يؤديها جزء واحد محدد فى مخ الرجل ..

وتفسر هذه الحقيقة أيضا ما نلاحظه جميعا عند الرجل من فصل شبه تام بين الحقائق والعواطف .. بعكس المرأة .. فمعظم الحقائق والأفعال تتركز عند الرجل فى الفص الأيسر من المخ .. بينما تتركز معظم العواطف فى الفص الأيمن .. أما فى النساء فإن الحقائق والأفعال .. والعواطف .. تتوزع كلها بدرجات مختلفة على كلا الفصين الأيمن والأيسر .. يساعدها فى ذلك الكوبرى الكبير الذى يصل بين الإثنين ..

إننى أؤكد أن هذا الحديث سوف يثير الكثير من الحوار والنقاش .. ولذا فإننى قد اخترت بعضا من المراجع العالمية فى هذا المجال .. مرتبة حسب الحروف الأبجدية .. وأدرجتها فى آخر هذا البحث .. ليس لأنه يوجد أى شك فى هذه المعلومات الحديثة .. بل لأن بعض القراء قد لا يكون قد حصل على فرصة العلم بها .. ومعظمها لم ينزل إلى الساحة إلا منذ سنوات قليلة ..

ما اظهره العلم الحديث عن طرق التواصل مع الآخرين .. وإختلافها بين الرجل والمرأة :

عندما يفقس الطير أو الكتكوت من البيضة فإن غرائزه الموروثة تملى عليه أولى الحقائق الهامة فى حياته .. ألا وهى التعرّف على أمه .. وقد أجريت على هذه النقطة بالذات آلاف الأبحاث والملاحظات لمعرفة كيف يتم ذلك .. فالجملة المغروسة فى مخ الكتكوت تأمره بأن ينظر حوله فور خروجه من البيضة .. إلى أن يعثر على أقرب جسم كبير متحرك وأن يعتبر أن هذا الشئ هو أمه .. وأن يطبع صورتها فى مخيلته .. ويتبعها أينما ذهبت ..

وقد صور العلماء أفلاماً غاية فى الطرافة لطيور أو لكتاكيت عُرضت عليها فور

فقسها أشكالاً وأنواعاً مختلفة من الأمهات المزيفة .. فإذا وُضعت البيضة لتفقس في عش نوع آخر من الطيور فإن كلا من الأم والكتكوت كانا يأخذان العلاقة المزيفة كقضية مسلّمة دون أي شكوك .. وتقوم الأم بإطعامه مع باقي كتاكيتها دون أي تفرقة .. وكانت المشكلة تحدث عندما يصل هذا الطائر إلى سن البلوغ إذا كان ذكراً ويحاول التقرب إلى أنثى من شكل أمه المزيفة .. فقد كانت محاولاته كلها تبوء بالفشل وترفضه هذه الإناث لأنه يختلف عن صورة الذكور المطبوعة غريزياً في مخها الصغير .. وإذا وضعت بيضة الدجاج بجانب بطة أو أوزة حتى تفقس فإن الكتكوت كان يعتبرها أمه دون نقاش .. وكان يتبعها ليل نهار دون تردد أو كلل .. وكان بعض هذه الأمهات المزيفة قطة أو كلبة ..!! أو حتى الحذاء الأبيض الكبير boot الذي كان يلبسه أحد الباحثين .. وفوجئ بكتكوتين يجريان خلفه .. ويتبعانه من غرفة إلى غرفة في معمل الأبحاث ..!!

وقد أظهرت الأبحاث أنه في الطفل البشري يوجد أيضا الكثير من مثل هذه التعليمات التلقائية الغريزية .. كمثل حاسة اللمس القوية التي تتركز في شفتي الطفل وتُمكّنه من تحسس طريقه إلى ثدي أمه ثم التمسك به في عزم وإصرار .. ومنها أيضا أن حاسة السمع عند الجنين في بطن أمه تُمكّنه من معرفة صوت أمه .. وهي معلومة جديدة جعلت أطباء الولادة يسرعون بتسليم الطفل إلى أمه لكي تحدثه وتناغيه بعد دقائق من الولادة .. وهي معلومة قد يستغلها بعض الآباء أيضا للتقرب إلى أطفالهم بالحديث أو الغناء .. حتى قبل أن يولدوا ..!!

وقد وجد الباحثون في الأطفال حديثي الولادة ملاحظات أخرى طريفة تنعكس على الموضوع الذي نحن بصدده .. وهو الاختلاف بين الذكور والإناث .. فمنذ الأسبوع الأول من الولادة نرى البنت تستجيب أسرع لأصوات المداعبة والمناغاة .. وتحس أكثر بالفرق في درجة العواطف والحنان في هذه الأصوات أضعاف أضعاف ما يحس به الأولاد .. ونلاحظ أيضا أن البنت في هذه السن يمكنها أن تركز عينيها في عيني أمها أو أي شخص آخر eye contact حتى بدون أي كلام .. ولفترة أطول بكثير مما يفعله معظم الأولاد .. وتزيد قوة وفترة تركيز العين في العين إذا كانت مصحوبة بالحديث أو المناغاة .. وقد ثبتت هذه الفروق بين الأولاد والبنات في عشرات التسجيلات المصورة وفي عشرات معامل الأبحاث .. بحيث أصبحت لا تحتمل أي نقاش ..

ويمكن للطفلة وعمرها أربعة شهور أن تفرق بين صور الأشخاص الذين تعرفهم وبين صور الغرباء .. بينما لا يصل معظم الأولاد إلى هذه المقدرة إلا عند ستة أو سبعة شهور .. وتأنس الطفلة في هذا السن أكثر إلى اللعبة التي تشبه الأجسام الحية .. وخاصة إذا كان لها عينان وأذنان كبيرتان وجلد أو فراء ناعم .. بينما يلفظ الولد هذه

اللعبة ويلفت نظره أكثر اللعبة ذات الأشكال المربعة أو المستديرة ذات الألوان الزاهية .. وهو ما يفسر غرام الأطفال الإناث بلعبة العروسة والدبة .. وغرام الأطفال الذكور بالألعاب الميكانيكية .. وهو ما يرد أيضا على المناقشات البيزنطية اللانهائية والتى كانت تدّعى أن التفرقة بين الأولاد والبنات تبدأ فى الصغر .. وأن الذى يقوم بهذه التفرقة هو الأبوين والأسرة والمجتمع ..

إننا نري الأم عندما تلعب مع طفلتها فهى تحضنها وتهدهدها وتحدثها بالهمس وتغنى لها بصوت خفيض .. أما عندما تلعب مع طفلها فهى تجرى وراءه وتجعله يجرى وراءها .. وتصارعه وترفع صوتها ويرفع صوته بالضحك والصراخ .. فمع البنات نرى المداعبة خافتة حنونة .. ومع الأولاد نراها صاخبة عالية .. وقد ثبتت هذه الملاحظات فى ثمانين بالمائة من الأطفال الإناث والذكور .. وثبت أيضا أن الأم تلجأ إلي هذين النوعين من المداعبة ليس عن قصد مسبق للتفرقة بين الأولاد والبنات .. بل إنها تداعب هذا الطفل أو هذه الطفلة بالأسلوب الذي يعطيها درجة أكبر من الاستجابة .. ويعطى الطفل درجة أكبر من الابتسام والسرور .. فكأن الطفل هو الذى يفرض علي أبويه نوع الملاعبة التى تدخل السرور إلى البرامج الجينية الجاهزة والموروثة فى رأسه وجهازه العصبى .. وليس العكس ..

ودعونا ننتقل إلى الصور التى نراها فى فناء المدرسة حيث يلعب الأطفال دون أى ضغط أو توجيه .. ففى السن بين الثامنة والعاشرة نرى الأولاد والبنات وقد تفرقوا بالتدريج .. ونرى مجموعة البنات وقد تجمعوا فى أحد الأركان يخرجن من حديث إلى حديث آخر ولا يشبعن من تبادل القصص والأسرار والحواديت .. وقد قام العلماء بمئات التسجيلات الصوتية لهذه التجمعات دون أن تشعر البنات بأن أحاديثهن يتم تسجيلها .. وإنك لتعجب للتوافه التي تصبح مواد خصبة لثرثرة لا تنتهى لساعات طوال .. وإذا تشاجرن فإنهن عادة ما يصلن إلى حلول وسط ترضى جميع أطراف النزاع .. وقد يظهر بينهن من تأخذ صفة الزعامة .. ولكنها نادرا ما تكون فى شكل بلطجة أو قوة بدنية كما يفعل الأولاد فى الجانب الآخر من الفناء .. فهناك ترى تجمعات الأولاد تتسابق وتتنافس وتتصارع .. يدفع أحدهما الآخر .. وإذا ظهر بينهم من يأخذ صفة الزعامة فهو عادة طويل القامة خشن الحركات يفرض زعامته بقوة العضلات **bully** ..

ومن هذه الأمثلة فإننا نرى الأطفال يتبعون فى سلوكهم التلقائى ما يجدونه مُرضياً لتطلعاتهم ومشاعرهم الداخلية .. والتى تنبع أصلا من الطريقة المختلفة التي تمت بها توصيلات الجهاز العصبي في الأولاد والبنات .. فنجد أن الأولاد ينجرفون

تدريجيا إلي الألعاب والدراسات والأعمال التي تُنمّى عندهم حواس التفكير ثلاثى الأبعاد ومشاعر العدوانية agression والتنافس العضلي والفكرى وحب القوة والسيطرة .. competitive .. بينما تنجرف البنات تدريجيا إلى الألعاب والدراسات والأعمال التى تشبع رغباتهن الداخلية فى روابط حميمة inter-personal skills مع الأسرة والرفاق ومع كافة أفراد المجتمع ..

ودعونا هنا نستعرض ما نشعر به جميعا من اختلاف طريقة النقاش والحديث بين النساء والرجال .. ففى السنوات الأخيرة خضع هذا الجانب من العلاقات الإنسانية إلى عشرات من الأبحاث العلمية الموضوعية .. والبعيدة كل البعد عن التأثر بالعواطف أو السياسة أو الآراء المسبقة .. ووجد العلماء فى هذه البحوث نتائج تكاد تنطق من الطرافة والوضوح ..

فقد ثبت ما كان يشاع من أن المرأة تتمتع بحاسة سادسة تعطيها ميزة كبرى أفضل من الرجال .. فإذا وقف أحد فى إجتماعٍ ما وقال أن ثلاثة زائد أربعة يساوى سبعة فإن معظم الرجال يأخذون هذه الجملة علي علاتها كحقيقة fact وإنتهى الموضوع .. أما معظم النساء فسوف تستخلص كل منهن معلومات أكثر بكثير من مجرد هذه الحقيقة .. فالمرأة يمكنها الإحساس بالفروق الطفيفة فى طريقة ولهجة الحديث .. وارتفاع وانخفاض نبرة الصوت .. ووضع الجسم وإشارات اليد وتعبيرات الوجه أثناء الحديث emotional nuances and body language .. وكل ذلك بسبب قدرة أجزاء المخ المختلفة عندها على التواصل وتبادل التحليل .. وربط الحقائق بمعلومات وعواطف سبق تسجيلها فى مختلف أركان المخ ..

ومن النوادر هنا ما تتحاكاه الروايات والأفلام عن الزوجة تشعر بتصرفات زوجها التى يخفيها عنها .. وكأنه صفحة مفتوحة أمام عينيها .. وقد خصص أحد الكتب الحديثة كل صفحاته للحديث عن هذه الحاسة السادسة عند النساء ..!! وإسم الكتاب هو (Women's ways of knowing) ..

وقد أصبح لهذه الدراسة أيضا أهمية كبرى فى العلاقات الزوجية .. حيث تختلف طريقة التفكير .. وطريقة العواطف .. وطريقة النقاش conversational style بين النساء والرجال .. وسوف أوجز هنا بحثا قيما قدمته مجلة ريدرزدايجست العالمية منذ اثنى عشر عاماً في عددها الصادر يونية ١٩٩١ كان عنوانه (لماذا يعجز الرجال والنساء عن تبادل الحديث ? Why men and women can't talk) : يقول البحث أن الموجة اللاسلكية للإرسال التى تتحدث بها معظم النساء تختلف عن الموجة اللاسلكية للإرسال التى يتحدث بها معظم الرجال .. وأن كلا منهما يجب أن

يكون مستعدا لتغيير موجة الاستقبال عنده لكى يتفهم ما يقوله شريك الحياة .. وقد تركزت معظم النتائج في الحقائق التالية :

(أ) الحديث عند الرجل هو وسيلة لتقرير الحقائق وإثبات القدرة والمعرفة .. بينما أن الحديث عند النساء هو وسيلة وفرصة لتبادل المعلومات والعواطف .. وقد يكون بابا للتفاوض فى نواحي لا صلة لها بموضوع الحديث الأصلى على الإطلاق ..

(ب) عندما تشكو المرأة من ألم أو صداع فإنها لا تطلب من زوجها أن يذكر رأيه فى العلاج المطلوب .. سواء كان حبة أسبرين أو زيارة للطبيب .. كما تملى عليه طريقة الرجال فى التفكير .. بل إنها تطلب أصلا أن تشعر بالتعاطف **sympathy** والمشاركة الوجدانية فى الألم الذي تحس به أو الصداع الذى يضايقها .. وإذا حصلت المرأة على هذا التعاطف والمشاركة فإن الإحساس بالألم أو الصداع قد يتناقص تلقائيا إلى درجة كبيرة دون أى علاج ..

وعندما يثور الزوج لأن الزوجة (تعمل من الحبة قبة !!) فإن السبب الحقيقى هو أن عين المرأة ترى كل شئ فى هذه الدنيا مكتوبا أو مرسوما علي أرضية وخلفية كبيرة من العواطف .. بينما أن عين الرجل لا ترى هذه الأرضية على الإطلاق .. ولا ترى إلا ما هو مكتوب أو مرسوم ..

(ج) عندما يفتح الرجل جريدة الصباح ويغرق رأسه فيها .. أو يختلى بنفسه يقرأ كتابا .. أو يذهب إلي النادى لقضاء بعض الوقت مع الرفاق .. فإن المرأة قد تفسر ذلك على أنه رفض لها وابتعاد عنها **rejection** .. فإذا أثارت هذا الموضوع فإن الرجل يفسر ذلك على أنها تفرض نفسها عليه فرضا **intrusion** .. وتحرمه من بعض المتع البريئة التى يرى أنها من حقه ..

(د) يفسر كثير من الرجال طلبات الزوجات بأنها أوامر يتململون من قبولها أو الاستجابة لها .. بينما أن الزوجة فى حقيقة الأمر غالبا ما تعتبر أن ما تقوله هو اقتراحات قابلة للنقاش والتفاوض والحديث .. لو كان الزوج قد ضبط موجة الاستقبال عنده لتناسب طريقة الحديث عند النساء ..

(هـ) يحتل العمل ..(أيا كان العمل ..) المركز الأول في وجدان الرجل مهما كان غارقا لشوشته فى غرام شريكة حياته .. فإذا تقبلت الزوجة هذه الأولوية وعبّرت عن ذلك فى صراحة ووضوح بكل وسائل الأنثى فى الاقناع والتعبير .. فإن الرجل سوف يفتح قلبه لها وسوف يحدثها كثيرا كثيرا عن هذا العمل وعن تفاصيل التفاصيل .. وهو ما تتمناه كثير من النساء .. أما إذا قللت من شأن عمل زوجها أو أظهرت عدم اهتمامها به فسوف ينغلق الزوج على نفسه فيما يخص عمله .. ويُغلَق فى وجه الزوجة جزءٌ كبير من وجدان الزوج ..

وإذا لم تتقبل الزوجة أولوية العمل على البيت فى عواطف الرجل .. أو حاولت تغييرها .. سواء فى رفق ودلال .. أو فى شجار ونقار .. فإنها سوف تكون قد بدأت حربا خاسرة منذ البداية .. وسواء نجحت أو فشلت فى تغيير هذه الأولويات عند رجلها فإنها سوف تندم على ذلك لا محالة .. طال الوقت أم قصر ..

(و) يلجأ كثير من الزوجات والأزواج إلى السكوت على مضض على أشياء لا تروق لهم .. وذلك لمجرد تجنب النقاش أو الشجار .. وقد يؤدى ذلك إلى أن تسير السفينة فى هدوء بعضا أو كثيرا من الوقت .. ولكن مما لا شك فيه أن هذه السفينة تسير إذ ذاك فى اتجاه كثير من الصخور .. وعندما تصل إليها فإنها سوف تغرق لا محالة .. وكان من الممكن تجنب مثل هذه النهايات لو اعترفنا جميعا بالاختلافات الجذرية بين النساء والرجال فى طريقة عمل المخ والجهاز العصبى ووسائل الحديث .. ولو دخلت هذه المعلومات إلى مناهج الدراسة فى فصول التعليم الثانوى ..

ويختتم البحث صفحاته بأنه من المؤسف حقا أننا نهتم بإعطاء طلبة وطالبات الدراسة الثانوية أكبر قدر من المعلومات عن الكون والشمس والقمر والأرض والبحار والغابات وكافة أنواع النبات والحيوان .. ثم نبخل عليهم بمعلومات أهم من هذا بكثير عن أولاً الطريقة الصحيحة لاختيار شريك الحياة .. وثانياً الطريقة الصحيحة للتواصل معه أو معها إلى نهاية الزمان ..!!

المرأة فى سوق العمل .. المنافسة بقواعد ظالمة ..!!

عندما تسيطر على المرأة فكرة المساواة بأى ثمن .. فإنها تقتحم مجالاتٍ للعمل تظلم فيها نفسها إلى أقصى الحدود .. ويمكننى تشبيه ذلك بالبطل العالمى فى لعبة البريدج إذا دخل فى منافسة غير متكافئة مع رفاق يلعبون لعبة البوكر .. لقد دخل برجليه إلى موقف يلعب فيه حسب قواعد لم يشترك فى وضعها .. وسوف يرتبط نجاحه أو فشله بعوامل خارجة عن إرادته تماما .. ونادرا ما يمكنه الإمساك فيها بكل الخيوط .. لأن نفسية لاعب البريدج تختلف تماما عن نفسية لاعب البوكر .. فالأول يتمتع بذاكرة قوية .. وإحساس مرهف راقى .. بينما يتمتع الثانى بغريزة البحث عن القوة والسيطرة .. والخداع والمخاطرة .. ولا يستمتع بلعبته حقا إلا إذا اقتربت فيها درجات المخاطرة من النشوة التى يستمتع بها من يعشقون تسلق الجبال ..!! وإذا رغب أى

منهما فى إجادة اللعبة الأخرى فقد يمكنه أن يحاول ذلك بالمران والتدريب شهورا أو سنين .. أما بالنسبة للمرأة التي تدخل إلى مجالات للعمل لا تتلاءم مع تكوينها النفسى فسوف تكتشف أنها لن يمكنها تغيير هذا التكوين النفسى وهذه الطبيعة البشرية مهما طال الزمان ..

إن التكوين النفسى للمرأة يجعلها مؤهلة تماما لكافة الأعمال التى تتطلب اقترابا حميما وتواصلا نفسيا مع الآخرين .. وأقرب مثال لذلك هو مجموعة الأعمال التى يمكن إدراجها تحت عنوان **"المهن الإجتماعية"** .. وتتميز كلها بأنها تحتاج إلى درجة كبيرة من التواصل النفسى والتعاطف بين صاحب المهنة ومن يتعاملون معه .. وأهم أمثالها مهنة التعليم بكل مراحله من الطفولة إلى الجامعة .. ومهنة الطب بشكل عام .. ومهنة التمريض .. ومهنة الخدمة الاجتماعية والطب النفسي .. وكذلك مهنة السكرتارية والعلاقات العامة (وهى مهنة ذات قواعد وأصول ولا تعنى مجرد الرد على التليفونات ..!!) ..

وبالعكس فإن التكوين النفسى والعصبى لمعظم نساء العالم .. (**تسعين بالمائة**) .. يجعلهن غير مؤهلات تماما لنوعية الأعمال التى يمكن إدراجها تحت اسم **المهن الإدارية .. والمهن القتالية .. والمهن الهندسية والميكانيكية .. والمهن الأربعة التى يطلق عليها فى الزمن الحديث مهن رجال الأعمال .. (وهى النقل .. والتجارة .. والصناعة .. والمقاولة)** ..

فبعض هذه المهن يستلزم أولا صفة التفوق فى طريقة التفكير ذى الأبعاد الثلاثية وهو ما يختص به مخ معظم الرجال دون معظم النساء .. والبعض الآخر من هذه المهن يستلزم درجات من المخاطرة والبحث عن القوة والسيطرة غير موجودة أصلا فى التركيب العصبى والنفسى لمعظم النساء .. وحتى بين الرجال فإن غرائز السيطرة والقوة تختلف عندهم اختلافا كبيرا .. وإذا زادت وفاضت عند بعضهم فإننا نجد هذا البعض مستعدا للتنازل عن كثير من صحته .. والكثير من صلاته الاجتماعية .. والكثير من سعادته الشخصية .. من أجل تحقيق هذا الهدف .. ولن نجد إلا ما ندر من النساء يمكنهن التضحية بالصحة .. والصلات الاجتماعية .. والسعادة الشخصية في سبيل الوصول إلي القوة والسيطرة والجبروت .. ثم الدفاع عنها والحفاظ عليها كما يفعل بعض (وليس كل ..!!) الرجال ..

إن نجاح المرأة أو فشلها فى هذه الحالة يقاس أصلا بمقاييس الرجل .. وهو ظلم فادح لها .. تتحمل وزره داعيات حركات التحرير النسائية .. لقد نظرن إلى الحياة بمنظار واحد فقط إسمه المساواة مهما كان الثمن .. فأصبح هذا المنظار وكأنه

الغطاء الذى نضعه على عيون الفرس لكى لا ترى شيئا إلا الطريق أمامها .. فتسير وتسير وتسير .. دون أن تستمتع بما حولها من خضرة وأزهار وأطيار ومنظر بديع ..

وكلما أثيرت هذه المناقشات فإننا نجد داعيات التحرر النسائي (فى شكله المتطرف) وقد بدأن فى تلاوة قائمة من الأسماء .. تبدأ من الملكة حتشبسوت .. إلى الملكة كليوباترة .. ثم بلقيس ملكة سبأ .. وعروجا على القديسة جان دارك .. ثم مدام كورى .. ووصولا إلى مارجريت تاتشر فى بريطانيا وأنديرا غاندى وبنظير بوتو فى القارة الهندية .. ثم أخيرا تانسو تشيلر فاتنة السياسة التركية فى العصر الحديث .. إن هذه الأسماء لهى الاستثناء الذى يثبت القاعدة .. وإن مجرد تعداد هذه الأسماء وتكرارها لهو الرد الحاسم فى هذا الموضوع .. فهذه الأسماء تغطى فترة تمتد إلى أربعة آلاف سنة .. بينما لن يمكن لأى موسوعة أن تحيط بأسماء آلاف بل ملايين الرجال الذين تولوا مقاليد الأمور أو سلطات الإدارة فى كافة بلاد العالم خلال هذه القرون الأربعين ..!!

إن المتطرفات من داعيات الحركات النسائية يعترفن بوجود اختلافات عضوية جذرية بين كافة أعضاء الجسم عند المرأة والرجل .. ثم ينكرنها فجأة عندما يتعلق الأمر بتركيبة العقل والمخ والأعصاب .. **وكأن الهرمونات التي تسري في الدم وتصل إلى جميع أعضاء الجسم تتوقف فجأة عند شرايين الرقبة .. فلا تصل إلى الرأس ..!!** ولا يستند هذا الانكار إلى حقائق موضوعية أو أبحاث علمية .. بل إن الدافع الوحيد لها يكمن فى مجالات السياسة .. والنشاط النسائى والنقابى .. دون النظر إلى أية اعتبارات أخرى ..

وإننى أؤكد أن الإصرار على هذا الانكار لا يزيد بل يُنقِص من حصول المرأة على المساواة .. فعلى حسب المعادلة التى تطرحها داعيات التحرر النسائي فإنه على المرأة أن تقتحم كل مجالات العمل بلا استثناء .. دون أى اعتبار لمؤهلاتها الجسمانية والنفسية .. ومدى تناسبها مع كل نوع من أنواع العمل .. وإشتراطاته الجسمانية والنفسية .. ولعمرى إن هذا ليحرمها تماما من أبسط أسس العدالة والمساواة ..

لقد حددت داعيات التحرر النسائى (في شكله الحالى) مقاييس المساواة والعدل بأن تمارس المرأة كل أنواع العمل مدفوع الأجر .. waged jobs .. وكأن مقياس العمل الكريم الذى يرفع من قدر المرأة لتتساوى مع قدر الرجل هو أن تأخذ أجرا على ما تعمله .. ومن الذى قال أن العمل المدفوع الأجر هو مقياس المساواة والعدالة والكرامة ..؟؟ .. وكلنا يعرف أنواعا من العمل مدفوعة الأجر هى أولا وأخيرا

أحقر الأنواع .. وقد تكون أعلاها أجراً فى بعض الأحيان .. فهل يمكن أن يكون هذا مقياسا سليماً للكرامة ..؟! إن فى مبدأ الأجر المدفوع لإقرارٌ ضمنى بأن الأعمال التى لا يدفع لها أجر نقدى كالزوجية أو الأمومة .. لهى أعمال أقل قيمة وأقل قدرا .. ولست أرى أننى أحتاج إلى أى تعليق ..

بل ولا ننسى أيضا اختلاف الأولويات عند الرجال والنساء .. **(وحيث أن كل ما نقوله فى هذا البحث ينطبق على تسعين بالمائة فقط من الرجال والنساء .. ويبقى عشرة بالمائة قد تختلف عندهم الأولويات .. فإن من واجب كل شاب وفتاة أن يتفاوضا بوضوح على أولويات كل منهم .. وخاصة فى نواحى العمل والانجاب .. قبل أن يرتبطا بالزواج .. وهو ما تُحتمه الأمانة على كل منهما ..)**

والأولوية الأولى فى نفسية ووجدان الرجل ونظرته إلى نفسه .. **self-image** .. هى عمله .. ونوعيته .. والعائد المادى الذى يكتسبه منه .. أما الزوجة والأبناء وكل الاعتبارات الأخرى فإن لها أولوية ثانية فى نفسية الرجل دون أدنى شك .. إن الرجل العاطل .. **a jobless-man** .. أياً كان مستواه الاجتماعى لهو نفسية بائسة وتعيسة إلى أقصى حدود التعاسة والشقاء .. وبالعكس من ذلك فإن الأولوية الأولى فى نفسية ووجدان المرأة ونظرتها إلى نفسها .. **self-image** .. لهى الأمومة .. والمرأة المحرومة من الأطفال أيا كان مستواها الاجتماعى لهى نفسية بائسة حزينة مهما تظاهرت أو تشاغلت عن ذلك بأى نشاط فى عمل أو هواية .. ونجدها دائماً موضوعاً خصباً لكل أنواع القصص والأفلام .. وقد نشرت مجلة نيوزويك فى عددها الصادر ٢٧ أغسطس ٢٠٠١ بحثاً إحصائياً طريفاً عن سيدات الأعمال ورئيسات الشركات الكبرى اللائى سرقهن الزمن إلى سن الخامسة والثلاثين أو الأربعين .. وبدأن فى إنفاق كل ثرواتهن لمحاولة الإنجاب .. فقد اكتشفن أخيراً أن خصوبة المرأة تقل بنسبة ثلاثين بالمائة بعد سن الخامسة والثلاثين .. وبنسبة تفوق سبعين بالمائة بعد سن الأربعين .. ومثل هذه المديرة المحرومة من الأمومة .. **the childless executive** .. لن تعوّضها كنوز الأرض عن المتعة التى كان يمكن أن تشعر بها لو احتضنت طفلاً كان فى بطنها يوماً ما ..

إن المرأة أم بطبيعتها .. ولن يمنعها خروجها للعمل خارج البيت من محاولة الانجاب حتى ولو كان ذلك خارج إطار الزواج (فى المجتمعات الغربية) .. ولن يمنعها العمل من محاولة الاستمتاع بأمومتها .. وتوثيق الصلة بينها وبين البنات والأبناء .. ولا يختلف اثنان فى الصعوبات اللانهائية التى تتكبدها المرأة لتعطى كلا من

هذين المجالين حقه من حسن الأداء .. والخاسر الوحيد فى هذه المعادلة هى المرأة .. وهى التى فقدت كل جوانب العدالة والمساواة ..

لقد خصصت الفصل الأخير من هذا البحث لأنواع من العمل والتجارة تصلح للممارسة من خلال المنزل .. دون حاجة للخروج إلا فيما ندر .. ويمكن لصاحب أو صاحبة العلم والمعرفة والخيال والجرأة أن تبتكر من هذه الأنواع أشكالا لا نهاية لها .. وبعض هذه الأعمال إذا حالف صاحبها أو صاحبتها فيها التوفيق يمكنها أن تصل به أو بها إلى السمعة والشهرة والصيت .. وإلى أعلى درجات اليسر المادى والثراء .. فهى فى ذلك لا تختلف عن أنواع العمل خارج المنزل .. فالاجتهاد مطلوب فى جميع الأحوال .. والعلم مطلوب فى جميع الأحوال .. والاختلاف الوحيد هو أن التواجد الفعلى داخل البيت يعطى المرأة أكبر قدر من المميزات فى جميع جوانب حياتها .. سواء كانت عملا .. أو أمومة .. أو زوجية .. أو خيرا .. أو عطاء .. لنفسها .. ولأسرتها .. ولأصحاب البلد القادمين .. والذين سوف يمسكون زمامها خلال عشرين عاما على أكثر تقدير ..!!

الأمومة .. ومنابع الخير ..!!

تبدأ العلاقة العاطفية بين الطفل وأمه قبل الولادة بزمن طويل .. فحواس الجنين تكتمل فى الشهور الأخيرة من الحمل .. بحيث يمكنه أن يسمع ضربات قلب أمه وصوت أحشائها .. وصوت غنائها لنفسها إذا دندنت .. أما عن الكلام فحدث ولا حرج .. فهو طرف ثالث فى كل ما تقول .. ويمكنه أن يشعر بحركاتها ومشيتها ونومها فى الليل أو بالنهار .. ويشترك الطفل مع أمه فى جميع تقلباتها العاطفية .. من عصبية وعنف أو كراهية .. إلى هدوء وسكينة أو حب وغرام .. وبعد الولادة يكتسب الطفل حاستين جديدتين هما اللمس والبصر .. تزيدان من ارتباطه الجسمانى والعاطفى بأمه .. وتزيدان من درجات تسجيل كل هذه العواطف على الصفحات الخالية فى تلافيف عقله البشرى .. والذى يتكوّن ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم ..

ولا يختلف اثنان فى تقدير حجم العمل المطلوب لرعاية طفل فى شهوره الأولى .. فهو عمل مستمر **full-time job** على مدار ٢٤ ساعة .. ويمتد أحياناً إلى أكثر من ذلك بحيث لا تستغنى الأم عن مساعدة من الزوج أو الجدة أو الخالة لكى يمكنها أن

تنال قسطاً من الراحة من وقت لآخر .. واحتياجات الطفل متنوعة .. وأهمها إحساس الجوع .. وإحساس البلل .. وآلام الأمعاء .. وبرودة الجو أو حرارته .. ولدغ الحشرات كالبعوض مثلاً .. وأحيانا مجرد الرغبة فى أن تهدهده أمه بالذات .. وأن تبين له مقدار حبها بالحديث أو الغناء .. ويعلن الطفل عن هذه الاحتياجات عادةً بالبكاء الذليل الذى يستعطف الحجر .. ثم يعلن عن رضائه بعد ذلك بالابتسامة الواسعة .. وبهذين السلاحين يمتلك الطفل أباه وأمه (وبالذات أمه) إمتلاكَ السلطان للعبيد .وعندما يتمكن الطفل من الحركة بالحبو أو المشى فإن رعايته تتضاعف أكثر وأكثر .. فلا بد من تواجد الكبار حوله ٢٤ ساعة من ٢٤ ساعة .. لكيلا يؤذى نفسه ..

وعندما يذهب الطفل إلى المدرسة قد تتساءل داعيات الحركات النسائية عن الحكمة فى بقاء الأم فى البيت أثناء الصباح .. وهو تساؤل ذكى مغلفٌ بالرحمة .. ولكن باطنه العذاب .. لأنها عند عودتها فى الخامسة مساء بعد عذاب العمل وعذاب الطريق سوف تجد أنها تكاد تشبه الليمونة المعصورة ..!! وأنها فى أشد الحاجة إلى من يمسح متاعبها لا أن تمسح هى متاعب أحد ..!! وهى نفس اللحظة أيضاً التى يعود فيها الشياطين الصغار من المدرسة .. ولكل منهم مشكلة .. ولكل منهم سؤال ملح يود أن يختلى بأمه لكى يسألها عنه .. بل إنها أيضاً نفس الساعة التى يعود فيها الأب منهكا من الكفاح خارج البيت .. إن هذه الساعة التى تجتمع فيها الأسرة بعد يوم حافل تصبح إذ ذاك ساعة عصيبةً تستنزف أعصاب الأم .. والأب .. وكل واحد من الأطفال .. دون أدنى شك ..

وتساؤلات الأطفال الصغار أو الأطفال المراهقين تبدو كلها صغيرة من وجهة نظرنا .. ولكنها تعنى الكثير بالنسبة للطفل أو الطفلة .. وتأثيرها على عقولهم وحياتهم فيما بعد لهى أكبر بكثير مما نتصور .. ولا يلزم أن تكون تساؤلات الطفل أو المراهق هى عن موضوع الجنس ومشتقاته .. بل يمكن أن تكون عن كلمة أو تعليق سمعه .. أو عن معنى مثل الصدق أو الوفاء .. أو حسن الجوار .. أو ما يعنيه الالتزام بشئ ما وتنفيذه .. الخ الخ الخ .. ولكى تكون هذه الأسئلة وإجاباتها صريحة وبدون مواربة أو رموز فإنه من الضرورى أن تكون الأم قد نجحت فى إنشاء علاقة حميمة .. **intimate** .. إلى أقصى درجات الحميمية مع كل واحد على حدة من أطفالها الصغار أو المراهقين

.. حتى يمكنها أن تضمن ألا يأخذ الطفل أسئلته إلى مكان آخر .. بحيث لا نعرف إلا بعد فوات الأوان ماذا كانت الأسئلة وماذا كانت الإجابات ..

ولا يلزم أن تكون النتائج السيئة لانشغال الأم عن أطفالها .. (سواء جسمانيا

بسبب غيابها أو نفسياً بسبب إرهاقها) .. هى كوارث من نوع الإدمان أو الجريمة أو الحمل أو الزواج العرفى .. بل يكفى تعلقه بعادة سيئة مثل السجائر .. أو إدمان الأغذية السريعة .. fast-foods .. وما ينتج عنها من بدانة وترهل .. أو التسيب وعدم احترام الالتزامات والمواعيد .. إلى آخر ما يمكن أن يتعوده الطفل أو المراهق من عادات تُقلل من إمكانيات نجاحه فى الحياة .. أو تُسلمه إلى مجموعة من الأمراض تكلف الأبوين شططاً .. وتضاف إلى الفاتورة الإجمالية لتكلفة العلاج على مستوى المجتمع ككل ..

وإذا بدأ الطفل فى الاختلاط بأقرانه خارج البيت فإن مسئولية رعايته تتضاعف أكثر وأكثر من ٢٤ ساعة فى اليوم .. فمن الضرورى أن تكون أمه بإستمرار أقرب إلي عقله وقلبه من ضغوط أقرانه ورفاقه peer pressure خارج باب البيت .. حتى لا يُزرَع فى تلافيف عقله ووجدانه ما يمكن أن يؤذيه فى قادم الأيام والسنين .. ولا يخف ضغط الأقران إلا بعد أن يتجاوز الجميع سن المراهقة .. أى عندما تصل البنت سن ١٦ .. ويصل الولد سن ١٨ .. وهنا فقط يمكن للأم أن تتسلم وسام الأمومة عن جدارة واستحقاق .. وأن تمارس بعد ذلك أى نوع من العمل تريده خارج البيت ..

والانسان الوحيد فى الكون كله الذى يمكنه تقديم كل هذه الخدمات لهذا الدكتاتور الصغير عن طيب خاطر ودون أى شكوى أو تذمر هى أمه .. وأمه فقط .. أما أبوه ففى إمكانه القيام ببعض هذه الأعمال بعضَ الوقت فقط .. ويصدق هذا القول أيضاً بالنسبة لباقى الكبار فى الأسرة كالأخ والأخت والجدة والخالة .. وكذلك لا يمكن للأب أو لأحد هؤلاء الكبار أن يقدم للسلطان الصغير نفس النوعية من الخدمات التى تقدمها له أمه .. ولا نفس الدرجة من الحب والتفانى والعواطف والحنان .. وكلها ضرورات لا غنى عنها من أجل التكوين السليم لنفسية الطفل وجسمه وعقله ..

من الواضح إذن أننا إذا أردنا إعطاء مهمة الأمومة حقها كاملاً غير منقوص فسوف نكتشف أنه لا يوجد أى مجال نهائياً لأن تمارس الأم أى عملٍ آخر .. **إلا إذا كان يسمح لها بالتواجد الدائم بجوار طفلها ليل نهار** .. وقد أدركت الأمهات فى البلاد الفقيرة هذه البديهية الفطرية منذ قديم الأزل .. فنراها وهى تحمل طفلها فى كيس معلق بكتفيها طول الوقت فى مزارع الأرز فى الصين .. وفى مزارع الشاى فى سيلان .. ونراها وقد أجلسته بجوارها وهى تصنع الخبز فى ريف مصر .. وإذا ذهبت إلى السوق فإنها تُجلسه على أحد كتفيها بطريقةٍ أتقنتها فلاحات مصر بالذات ولا نجدها فى أى بلد آخر .. وتحفظ المصرية توازن الطفل وتوازنها بطريقة مثيرة للدهشة

مهما كانت تمارس من عمل أو تنتقل من مكان إلى مكان .. وغالباً ما نرى الطفل غايةً في شعور الرضا والأمان .. وقد أحنى رأسه فوق رأس أمه وغطَّ في نومٍ عميق ..

وتصل كل نوازع الخير إلى وجدان الإنسان من خلال علاقته بأمه وهو جنين .. ثم وهو طفل صغير .. فهى العلاقة الإنسانية الوحيدة المجردة من أى هدف آخر .. ولا يمكن أن تقارَن بعلاقة الطفل بأبيه أو إخوته أو أم أخرى ترضعه أو تتبناه .. أو تتزوج أباه .. علاقة هى أعلى درجات التفانى والسمو .. تعطى للطفل قدوةً لا مثيل لها لكل ما يمكن أن يكون خيراً .. أو فضيلةً .. أو عطاء .. وإذا فُصل الطفل عن أمه لأى سبب كان .. قبل أن يبلغ السابعة من عمره فإنه سوف يُحرَم دون أدنى شك من أهم المصادر الغريزية العميقة الجذور للخير والفضيلة والعطاء ..

ويوجد فرق كبير جدا بين هذا المصدر الغريزى الأساسى .. وبين كل ما يتعلمه الطفل بعد ذلك من أى مصدر آخر من مصادر التربية والتعليم .. فالأول عميق الجذور فى النفس .. ولا يمكن أن يتغير أو ينقص مهما صادف فى الحياة من متغيرات .. ولا يمكن أن يصيبه النسيان .. **أما كل الفضائل التى تأتى بعد ذلك عن تعلُّمٍ أو تبيُّنٍ أو تدريب أو اكتساب فهى دائما قابلةٌ لأن تزيد أو تنقص حسب الظروف والأحوال ..**

وحتى إذا كانت الأم شريرة قاسية .. أو كانت تمتهن مهنة ذليلة أو حقيرة .. فإننا نجدها تبعد طفلها عن أجواء الشر .. وعن مجالات الذلّ والحقارة .. بل وقد تحاول أن تظهر أمامه على غير حقيقتها .. وكأنها تريد أن تكتسب منه الاحترام والتقدير ..

والشر الوحيد الذى يمكن أن يمارسه الطفل فى السنة الأولى من عمره هو استعباده لأمه وأبيه بواسطه سلاحيه الماضيين .. البكاء الذليل الذى يستعطف الحجر .. والابتسامة الواسعة .. ولكنها غريزة البقاء .. **survival** .. فلا يوجد سبيل آخر لمواصلة الحياة .. وقد نتجاوز فلا نعتبرها شراً .. لأن الغريزة المقابلة لها هى غريزة الأمومة .. التى تعطى وتعطى دون انتظارٍ لأى جزاء ..

إذن فمن المؤكد أن العلاقة الغريزية المتبادلة بين الأم وطفلها لهى المنبع الأساسى للخير فى هذا الكون .. ومن المؤكد أيضاً أن رعاية هذا المنبع الفياض لهى المهمة الأساسية لأىّ من مجتمعات البشر .. ليس حرصاً فقط على صالح الأم وطفلها .. بل وحرصاً أيضاً على صالح المجتمع نفسه على المدى الطويل ..

لقد تعودت عيوننا منذ بضعة سنوات على صور أطفال الحروب فى قارات آسيا

وأفريقيا وأمريكا اللاتينية .. أطفال يتامى فى السن الغضة ما بين العاشرة والعشرين .. وقد وُضعت فى أيديهم الخناجر والبنادق والألغام .. تنظر فى عيونهم فلا تجد إلا نظرةً باردةً قاسية تحجّرت فيها كل أنواع العواطف البشرية .. وذهبت بلا رجعة .. لأنهم أصلاً لم يصلهم من هذه العواطف أى شئ .. وقد وقفت كثيراً عند صورة فى إحدى المجلات لطفلين يلهوان بالجرى فوق قبور الإخوة والآباء والأمهات .. تصوروا هذين الطفلين بعد بضع سنوات وقد أصبح أحدهما سياسياً أو زعيماً .. والآخر وقد أصبح معلماً ينقل إلى جيلٍ تالٍ خلاصة خبرته فى الحياة .. ولنتصور معاً شكل هذا المجتمع فى خلال جيل واحد أو جيلين ..!!

من نوادر التاريخ أن والد هتلر كان أصلاً إبناً غير شرعى وكان مبتعداً عن البيت .. وكان أدولف فى طفولته يخاف الوحدة ويمسك بثوب أمه لتبقى معه .. ولكنها كانت تضربه وتحبسه فى المنزل لتخرج إلى عملها البسيط فى شركة يملكها أحد اليهود .. ولم يفلح أدولف فى أى دراسة أو عمل .. ولكن عواطفه المكبوتة تفجرت فى سن العشرين عندما اكتشف فى نفسه قدرةً خارقة على الخطابة وإلهاب مشاعر الآخرين .. وما حدث بعد ذلك معروف للجميع .. وهى لمحة بسيطة من طفولة واحد من قادة الشعوب .. ولعلها تُغنى عن بعض الكلام ..

فزعت بلادنا منذ بضعة سنوات من موجات تلو موجات من الكوارث تصيب أولادنا .. تبدو كلها وكأنها بفعل فاعل .. **masterminded** .. فاعلٌ يريد شراً لهذا البلد .. عمداً مع سبق الاصرار .. وقد بدأت بموجة من عقاقير الهلوسة والإدمان .. ثم تلتها موجات التطرف والإرهاب .. ثم موجة ثالثة من أدوية خبيثة تُدَسّ فى الحلوى والشيكولاتة حول المدارس والنوادى لتصيد أطفالاً فى عمر الزهور إلى بالوعة الإدمان .. ثم موجة رابعة من الانحلال والأغانى المنحلة دون أى حدود ..

وفى كل واحدة من هذه الموجات كنا نكتشف عشرات ومئات من الآباء والأمهات يلطمون الخدود ويذرفون الدموع ويندمون بعد فوات الأوان .. كان معظم الآباء بعيدين عن البيت بحثاً عن المال .. وكان معظم الأمهات فى دواليب العمل ووسائل المواصلات من السابعة صباحاً إلى حلول المساء .. وكان معظم الأطفال يرضعون ثقافتهم على أيدى الخدم والبوابين .. والشلة التى تلعب فى الطريق .. ولكم سألت بعض هؤلاء الأمهات وكانت الإجابة واحدة : إنها مستعدة لقطع إحدى يديها مقابل عودة عقارب الساعة مرة أخرى إلى الوراء .. لكى تتفرغ لهؤلاء الأبناء والبنات ليل نهار .. تسعد برفقتهم وتأنس بحديثهم .. ولم لا ..!! فقد خرجوا من بطنها .. هم جزءٌ منها وهى جزءٌ منهم .. وأى متعة أكبر من مثل هذه الرفقة الحميمة مع أناس هم بعض لحمك

ودمك .. وهم الخيط المستمر الباقى لخلاياك بعد أن تبلى .. وأفكارك بعد أن يتوقف لسانك عن الكلام ..!!

إن عملى فى تخصص الجراحة يعطينى الفرصة لأن أتفهّم أعماق النفس البشرية لآلاف الرجال وآلاف النساء .. ولكم رأيت من عواصف تكاد تطيح بزواجٍ فى عمر الزهور بعد ولادة الطفل الأول .. إن هذا الطفل يحتل فوراً مكان الصدارة فى وجدان الأم لدرجة أنه قد يثير غيرة أبيه .. وتصف بعض النساء مشاعر المتعة والنشوة وهى تحتوي طفلها بين ذراعيها وثديها فى فمه الصغير بما يكاد يطغى على كل ما كُتب فى أشعار العشق والغرام منذ خلق آدم وحواء .. ولا تنتهي هذه المتعة والنشوة بانتهاء سنوات الرضاع .. بل تمتد إلى كل كلمة ينطقها الطفل وكل خطوة يخطوها وكل ملبس يلبسه .. وكل إنجازٍ يصل إليه ..

ويتبادل الطفل مع أمه هذه المشاعر تماماً بنفس القدر الذى يتلقاها منها .. فإذا كانت كما يجب أن تكون .. فيضاً غامراً لا ينتهى .. فإن علاقته بأمه تصبح هى نقطة الارتكاز الثابتة فى مواجهته لكل صعاب الحياة فيما بعد .. بل وتصبح هذه العلاقة هى المصدر الرئيسى لكل الفضائل والأخلاقيات فى حياته .. ويصبح تأثيرها على وجدانه أكبر بكثير من كل ما يقوله رجال الدين أو التشريع أو رجال الشرطة أو رجال القضاء ..

وأذكر في هذا السياق فيلماً سينمائياً من نوع أفلام الغرب **western** .. وقد انساق شاب مع بعض الرفاق كونوا عصابةً تقطع الطريق .. وقد حاصرهم رجال الشرطة وأصبح لا مناص من تبادل إطلاق النار .. وطلبت الأم من قائد كتيبة الشرطة أن يعطيها فرصة أخيرة .. فهى أدرى بولدها .. وخرجت الأم وحدها إلى مكان العصابة .. ونادت بصوتها الواهن على ابنها .. وكررت النداء .. وساد صمت رهيب .. وكل البنادق تتحفز للانطلاق .. ولكن الشاب المغامر خرج من حصنه دون سلاح في خطوات متعثره .. وكأنه طفل يتعلم المشى من جديد .. ودنا ببطء إلى أن ركع على ركبتيه أمامها .. ومن العجيب أن شهقات التأثر يومها لم تكن صادرة من شاشة العرض على الإطلاق .. بل من مئات النساء من المتفرجين ..!!

أمومة الدولة ..!! (State Motherhood)

آمن أدولف هتلر إيماناً عميقاً بالتفوق العنصرى للجنس الألمانى وتميزه عن باقى شعوب الأرض .. وكان حلمه الكبير هو أن يحول الجنس الألمانى كله إلى خلية من النحل النازى تدين له بالولاء الأعمى .. ويسيطر بها على مقدرات الكون كله .. وبدأ أول ما بدأ بإنشاء مراكز لتفريخ الأطفال .. تُجلَب لها أجمل وأكمل النساء وأقوى وأفضل الرجال .. وكان جواز المرور لكل منهم أو منهن هو النسب الألمانى الصافى إلى سابع جد .. واجتياز التحاليل الطبية التى تثبت الخلو من كافة العيوب .. وعندما اكتشف البطء الشديد فى هذه الطريقة للحصول على العدد الكافى من الأطفال أصدر أوامره بتأميم (.!!) الأطفال فى الدولة الألمانية .. أى بأخذ الأطفال من أسرهم وتربيتهم بمعرفة الدولة .. وكانت الحجة التى تقال هى أن الدولة أقدر على رعايتهم صحياً ونفسياً وتربيةً وتعليماً من آباء وأمهات قد يكونون هم أنفسهم على قدر غير كاف من الوعى والتعليم ..

وكلنا نعلم الآن كيف كانت النتيجة .. لقد حصل الحزب النازى على آلاف من الشباب نُزِعت منهم صفة الآدمية .. أصبحوا كالإنسان الآلى بلا أى مشاعر أو عواطف .. ونُزِعت من قلوبهم كل صفات الرحمة والخير .. ولم يبق فى نفوسهم إلا كل الشرور الموروثة فى طبيعة البشر ..

وفى القرن العشرين لم يكن أدولف هتلر هو الرائد فى هذا المجال .. بل سبقه إلى ذلك شياطين الشيوعية عندما سيطروا على مقدرات الشعب الروسى (وقد كان قبل ذلك واحداً من أعرق شعوب الأرض) .. فقد ألغوا كافة الأديان .. وأغلقوا كافة دور العبادة .. وألغوا الملكية الخاصة وأصبح كل شئ مملوكاً للدولة بما فى ذلك البشر أنفسهم .. يعمل رجالهم ونساؤهم فى المزارع والمصانع كما يعمل النمل والنحل .. ولا ينالون إلا الطعام والشراب والمأوى الهزيل .. ولم يعد للأطفال مكان فى البيت .. بل تولت أمرهم الدولة .. فأُلغيت مؤسسة الأسرة .. نفس الفكرة التى اتبعها هتلر .. ولكن من مفهوم النمل والنحل بدلاً من مفهوم العنصرية .. وكانت النتيجة واحدة .. وهلك ملايين من الشعب الروسى فى سجون القهر والإذلال .. وأدمن الباقون الخمور ليل نهار لينسوا أو يتناسوا ما وصلوا إليه .. إلى أن انهار صنم الشيوعية الكئيب بعد سبعين عاماً .. وسوف يلزمهم جيلين على الأقل ليلحقوا بباقى البشر ..

لقد أُجرِيَت آلاف الإحصائيات والأبحاث على أطفال البشر .. فى الريف

والحضر .. فى الدول النامية وفى الدول الصناعية .. فى الدول الشيوعية وفى الدول العادية .. وذلك للمقارنة بين الأطفال الذين تربوا فى أحضان أمهاتهم .. والأطفال الذين تربوا فى الملاجئ .. وحضانة الدولة .. ومعامل التفريخ الشيوعى والنازى .. وفى الكيبوتزات الصهيونية فى الأربعينيات فى فلسطين .. ألخ ألخ ووصلت هذه الأبحاث إلى نتيجة مؤكدة وهى أن الأطفال الذين يربيهم المجتمع وليس أمهاتهم ينشئون نشأةً تعيسة كئيبة .. وتكثر فيهم كافة الأمراض العضوية والنفسية .. ويكونون أقل ذكاءً وأقل إيجابية فى مواجهة مصاعب الحياة .. وتتغلب عليهم نزعة الشر .. وتقل فيهم كثيراً نسبة النابغين أو المتميزين فى أىّ من مجالات العمل أو الفن أو الإبداع ..!!!

لا يمكن للدولة .. أو لأى شكل من أشكال المجتمعات البشرية أن تعوّض الطفل عن الصلة الغريزية الطبيعية بينه وبين أمه .. ولم يعد هذا مجالاً للنقاش النظرى أو الفلسفى .. فقد أثبتته حقائق كثيرة فى تاريخ البشر .. إن هذه الصلة الغريزية لهى النبع الأساسى لكل نوازع الخير فى أى مجتمع .. وليس من صالح المجتمع أن يُهدرَ هذا الكنز بأن تُجبَر الأمهات .. (أو يتم إغراؤهن ..!!) .. للخروج من البيت فى السنوات الحرجة فى عمر أطفالها ..

هناك حكمة أزلية تقول أنه لا يوجد شخص لا يمكن استبداله بغيره فى أى مجال للعمل .. سواء كان رئيساً للدولة أو موظفاً أو فلاحاً يفلح الأرض .. No one is indispensable .. ولا يوجد استثناء لهذه الحكمة إلا فى حالة واحدة .. فالأم التى تعمل موظفة أو عاملة أو مديرة يمكن للمجتمع استبدالها خارج البيت بمنتهى السهولة .. بعكس الضرورة الحتمية والفائدة التى يجنيها المجتمع من وجودها مع أطفال صغار أو مراهقين داخل جمهورية البيت .. فهنا ليس لها أى بديل .. حتى ولو كان ملاكاً نزل لتوّه من السماء ..!!!

إذن هل تمتنع النساء عن مزاولة أى عمل .. هل نعود إلى زمن الحريم والشبابيك المغلقة .. هل نحجر على نصف المجتمع ونسجنهم داخل البيت .. هل نحرم المجتمع من انتاجية نصف تعداد الشعب ونتركهم يعيشون عالة على عمل النصف الآخر من الرجال .. بحجة الأمومة ؟؟!!!

لا وألف لا .. وهذا ما سوف نتناوله بالحديث فى صفحات تالية ..

ماذا فعلت حضارة الغرب ونساء الغرب .. في الخمسين سنة الماضية لتسهيل خروجهن إلى دولاب العمل ..؟

صدق من قال أن الحاجة هى أم الاختراع .. فندما دخلت دول أوروبا وأمريكا فى صراع دام فى الحربين العالميتين الأولى والثانية .. إزدهرت كل العلوم بدءا من وسائل القتل والتدمير إلى وسائل الجراحة والتخدير .. ومروراً بالدبابات والسيارات والطائرات ..

وعندما خرجت نساء الغرب من القمقم بعد الحرب العالمية الثانية .. وانطلقن يمارسن كل أنواع الدراسة والعمل بلا استثناء .. كانت الحجة الرئيسية فى أول الأمر هى مجرد الثورة على أوضاع سابقة .. ورغبتهن فى "**تحقيق الذات**" خارج الإطار الأنثوى الذى كان سارياً عبر القرون .. ثم أضيف سبب آخر بعد ذلك .. ألا وهو الحاجة إلى زيادة دخل الأسرة .. **double-income** .. حيث أن دخل الزوج وحده لم يعد كافياً لمواجهة موجات الغلاء ..

وقد وجدت النساء مصاعب جمة فى بادئ الأمر .. أهمها الوقت والجهد اللازم لرعاية المنزل .. وإعداد الطعام .. ورعاية الصغار قبل سن المدرسة .. ولم يعد فى إمكان أحد إلا فيما ندر أن يستعين بخدم المنازل .. **domestic-aid** .. فقد كان معظم خدم المنازل سابقاً من السود أو المهاجرين من المكسيك .. ولكن تحرير العبيد وانتشار التعليم سرعان ما قضى على هذه النوعية من العمل .. ليس فقط فى أمريكا بل تدريجياً على مستوى العالم كله ..

وسرعان ما دخلت الاختراعات والمصانع لسد حاجة النساء .. بأجهزة مثل المكانس الكهربائية والثلاجات وأدوات الطبخ السريع .. بل واخترعت صناعة جديدة إسمها الوجبات الجاهزة التى لا تحتاج إلا إلى التسخين لبضع دقائق .. وبقيت مشكلة الصغار .. ولجأت بعض النساء إلى الجدة أو الخالة تساعدها لكى يمكنها الخروج للعمل .. **alloparenting** .. ولجأت أخريات إلى جليسة الأطفال .. **baby-sitter** .. وهى مهنة استجدت ليتكسب منها بعض الفتيات أو الشبان أثناء الدراسة .. ولكن سرعان ما ظهر لهذه المهنة مخاطر جمة إلا إذا كان جليس الأطفال موثوقاً ومعروفاً شخصيا للأسرة .. ولجأت أخريات إلى دور الحضانة .. **nurseries** .. وهذه أيضاً كانت تستلزم من الأم أربع رحلات يوميا .. إثنتين إلى دار الحضانة واثنتين إلى جهة العمل ..

وأخيراً تفتق ذهن بعض النساء إلى الحل السعيد ..!! ألا وهو أن يترك الزوج

عمله ويبقى بالبيت .. وخاصة إذا كان دخله أقل من دخل الزوجة .. وبالتالى أيضاً أقل من تكلفة العناية بالطفل مدفوعة الأجر .. paid-child-care .. عدا أنه يمكن إذ ذاك توفير بعض الأجهزة المنزلية ..!! وأصبح من الممكن أن ترى نسبة لا بأس بها من الأسر الأمريكية تعيش بهذه الطريقة .. وفى بريطانيا أثارت زوجة رئيس الوزراء تونى بلير منذ عامين زوبعة حول مشاركة الرجال فى مسئوليات البيت والأطفال .. فقد طالبت زوجها علانية أن يضرب المثل للأزواج الإنجليز وذلك بأن يأخذ أجازة من عمله لمساعدتها فى رعاية مولودهما الرابع .. ولينفى عن نفسه تهمة الأنانية الزوجية .. chauvinism ..

ولكن سرعان ما ظهرت مشاكل كبيرة فى هذا الحل السعيد .. ليس فقط فى الواقع بل وأيضا فى القصص والأفلام .. فمما لا شك فيه أنه يصعب على تسعين بالمائة من جنس الرجال تقبل هذا الترتيب بصدر رحب على المدى الطويل .. ولا دخل للتعليم أو العرف أو العادات فى هذا الرفض .. بل هى الجينات والهرمونات والطبيعة البشرية التى لا يمكن تغييرها .. و لعلنا نتذكر أيضا أنه قد ثبت أن الأولوية الأولى فى نفسية الرجل ونظرته إلى ذاته .. self-image .. هى العمل الذى يتكسب منه وإتقانه لهذا العمل ورضاؤه عنه .. ولعلنا نتذكر أيضا أن علاقة الأب بالأطفال يغلب عليها الطابع التربوى .. disciplinary .. بعكس علاقة الأم والتى يغلب عليها طابع الحنان والعطاء بلا حدود .. وإذا استمر مثل هذا الوضع لسنوات فسوف يحرم الأطفال دون شك من مصدر كبير من تعلم خصال التضحية والعطاء .. خلاصة القول أن هذا الحل لخروج المرأة للعمل لم يصمد طويلا للتجربة .. وخاصة بعد أن تحطمت آلاف الزيجات على صخرة هذا الحل السعيد ..

وانتهى الأمر إلى أن الزوجة التى تعشق العمل خارج البيت عليها أن تؤجل الإنجاب إلى أقصى حد ممكن حتى تصل إلى منصب كبير فى عملها .. ثم تأخذ أجازة عاما أو عامين فقط للولادة .. ثم تدور الدائرة مرة أخرى : الزوج والزوجة فى دولاب العمل .. والطفل الصغير فى الحضانة .. والأطفال الأكبر والمراهقين فى مدارسهم .. أما عن الصلة بين أفراد الأسرة فقد لجأوا إلى وسيلة طريفة من خداع النفس أسموها quality time .. أى سويعات يسرقها الوالدين كل أسبوع يقضيانها مع الأطفال فى تفرغ كامل لهم يُغنى (فى نظرهم) عن افتراق الأسرة طوال أيام الأسبوع ..

وهنا يأتى السؤال العتيد .. أو كما يقولون (the one-million-dollar question) .. ماذا كانت المحصلة النهائية لهذا كله فى دول الغرب عموما وأمريكا على وجه الخصوص ؟ أولاً كانت التكلفة الإجمالية للأجهزة المنزلية ورعاية الأطفال

والسيارات والمواصلات شططاً يلتهم معظم أو كل الزيادة التى نتجت عن الدخل المزدوج للأب والأم .. وثانياً كانت الشكوك المستمرة فى نوعية التربية والمعلومات التى تصل إلى عقول الأطفال الصغار من جليسات الأطفال أو الحضانات .. وأخيرا وليس آخرا كانت حالة الاغتراب الكامل .. **alienation** .. التى أصابت العلاقة بين الأم والأطفال .. وأصبحت الرسائل التى تلصق على باب الثلاجة هى وسيلة الاتصال شبه الوحيدة بين أفراد الأسرة .. وأصبحت النقود والسيارة والحرية الكاملة هى التعويض (فى نظر الأبوين) لأطفالهم عن الحنان والحميمية .. **intimacy** .. التى افتقدوها .. وأصبحت كلمة الأم لا تعنى إلا وجود سيدة ما فى البيت أياً كانت هذه السيدة .. فكم من فيلم أمريكى نرى فيه تعبيراً مأساويا على لسان طفل فى الخامسة من عمره يقول لأخته ذات الثلاث سنوات : (**we are having a new mother today**) أى سوف تجيئنا أم جديدة اليوم .. حيث أن الأب سوف يتزوج زواجاً ثانياً ويحضر عروسه إلى المنزل اليوم ..!!

وبذلك اكتملت الحلقة الجهنمية وأصبح المصدر الرئيسى للقيم هو الرفاق فى المدرسة والنادى والشارع .. ودخل الإدمان والجريمة والعنف ومشاكل الجنس إلى داخل نسبة كبيرة من الأسر .. وهنا بدأ التساؤل عن جدوى خروج المرأة الأمريكية للعمل .. وسرعان ما دافعت رائدات الحركات النسائية دفاعاً مستميتاً عن المبدأ .. ولكنه كان دفاعاً غاية فى قصر النظر والنفاق : قالوا أن سبب العنف هو أن الألعاب التى يمارسها الأطفال الذكور هى فى أساسها ألعاب تنافسية .. **competitive** .. تجعلهم يتعودون على الخشونة والتنافس .. بعكس ألعاب الإناث والتى يغلب عليها طابع الحب والحنان .. وصدرت فرمانات مدرسية لها العجب العجاب تقول بتشجيع الأطفال الذكور على اللعب بالعروسة والدمية والدبة .. تماماً كما يلعب البنات ..!! وقد كانت تجربة فاشلة وفى منتهى السذاجة لمحاولة تغيير الطبيعة البشرية للأطفال الذكور إلى طبيعة الإناث .. **regendering the boys !!** ..

وفى التسعينيات حدث ما كان يجب أن يحدث .. بعد تجارب لانهائية على مدى خمسين سنة .. وبدأت تظهر فى المجلات النسائية نغمة جديدة تنادى بعودة الأم لبيتها .. وأصبح من الممكن أن ترى عناوين كبيرة فى كتب ومقالات الأسرة كمثل : **Mother .. come home ..!!** .. أى عودى ياماما إلى البيت ..!!

ويحضرنى هنا بحث طويل عريض فى مجلة نيوزويك بتاريخ ٨ يناير ٢٠٠١ .. إشترك فيه مجموعة كبيرة من الخبراء الاجتماعيين بالإضافة إلى عينات من كافة مستويات العمل النسائى داخل وخارج البيت .. فى أوربا والولايات المتحدة الأمريكية ..

وينضح البحث بكمية ثورة النساء على ما وصلت إليه حياتهن من طريق مسدود بالرغم من السلطة والثراء اللائى يتمتعن به .. والأهم من ذلك كله كانت تجارب تحكيها بعضهن عن النجاح العظيم الذى حققنه حين بدأن فى ممارسة العمل من داخل المنزل .. وقالت إحداهن (My home-business has catered for all my ambitions .. mothering .. wealth .. and personal achievement .. (لقد حقق لى عملى من خلال صالون منزلى كل آمالى .. إستمتاعى بأطفالى .. والثروة .. ونجاحى فى عملٍ أحبه ..) ..

وأخيراً تنبه الجميع إلى هذا الكنز الجديد .. وتقاطرت الكتب التى تحمل عناوين مثل (كيف تمارسين حياتك وتكسبين مليونا وأنت فى بهو منزلك ؟) .. (Home-based business) .. الخ الخ وتخاطفت النساء هذه الكتب بالملايين .. بحيث كانت الطبعة الأولى من أىٍّ منها لا تقل عن ربع مليون نسخة .. وكان التنافس بين هذه الكتب هو مجرد ابتكار مجالات تصلح لهذا الباب الجديد من النشاط النسائى .. ولم يكن كل ذلك لمجرد القراءة والتسلية .. بل لأن الحضارة الغربية قد وجدت أخيراً أن بندول الحركة النسائية الذى بدأ فى التحرك منذ خمسين سنة كان قد وصل إلى درجة من التطرف تستلزم إعادة النظر فى الأمر كله من جديد ..

العمل والتجارة من خلال المنزل
Home - based business

ويندرج تحت هذا العنوان عدد كبير من أنواع العمل والتجارة يقوم بها الفرد دون أن يغادر منزله .. **سواء كموظف عند الغير أو كصاحب عمل** .. وهى كلها أصلح أنواع التجارة والنشاط لأصحاب المعاشات وكذلك للسيدات إذا أردن الجمع بين العمل ورعاية المنزل والأسرة .. وأيضا لكثير من أنواع النشاط التى يمكن ممارستها كعمل إضافى فى المساء على سبيل المثال ..

وأمثلة هذا النوع من العمل كثيرة ومتنوعة .. ومنها على سبيل المثال الأعمال الفنية والإبداعية كالكتابة أو الرسم أو النحت .. وكلها أعمال لا تستلزم بطبيعتها مواعيد محددة .. ولا يحتاج صاحبها إلى مكانٍ آخر غير منزله .. ولا تحتاج إلى شئ غير وجود الموهبة .. إذا وُجدت .. ثم صقلها بالدراسة والمران والتدريب .. والعائد

المادى منها قد يتراوح بين أقل القليل إلى ألوف الألوف .. دون أى مقياسٍ مسبق ..!!

ومنها أيضاً الأعمال اليدوية العادية .. كصنع ملابس التريكو أو خياطة الملابس أو صنع أنواع اللعب والهدايا الصغيرة من البلاستيك أو الخشب أو الفخار .. الخ الخ ثم بيعها إلى الشركات الكبيرة التى تقوم بتوزيعها .. وقد انتشرت هذه النوعية الآن فى بلاد الشرق الأقصى كالصين وسنغافورة وماليزيا وبنجلاديش .. ومن بين التجارب فى هذا المجال والتى نجحت نجاحاً منقطع النظير كانت تجربة الدكتور محمد يونس خبير الاقتصاد فى بنجلاديش .. فقد أنشأ بنوكاً لا تتعامل إلا مع الفقراء من نساء القارة الهندية .. (**النساء فقط وليس الرجال ..!!**) .. كان يقرضهن دولارات معدودة من أجل أن يبدأن مشروعات صغيرة يتم إنجازها فى منازلهن .. يتكسبن منها ما يعول أسرهن .. ويفيض منها ما يَردُدن به القروض الصغيرة .. وعممت الأمم المتحدة هذه الفكرة فى كثير من الدول الفقيرة تحت اسم "بنوك جرامين" .. (**Gra-meen Banks**) ..

بل وأصبحت بعض الشركات العملاقة للملابس الجاهزة فى الشرق الأقصى تعتمد اعتماداً كليا على هذه الوسيلة .. فيقوم مهندسوها بعمل الباترونات والموديلات .. ثم يتم توزيع ماكينات الخياطة والتريكو على النساء فى بيوتهن .. ثم تقوم سيارات الشركة بتجميع الانتاج حسب مواعيد متفق عليها .. ومثلها أيضا صناعة أجهزة الراديو والتليفون والتلفزيون وأدوات المطبخ .. وفى مصر نرى بعض الفنادق تلجأ إلى هذه الوسيلة أحياناً وذلك بالتعاقد مع بعض السيدات لإعداد نوعياتٍ معينة من المأكولات أو الحلويات إذا عزّ وجود من يتقنها من الطباخين ..

ولكي نتصور ما يمكن عمله من خلال المنزل فى هذا المجال .. فسوف نستعرض هنا بعض قصص نجحت نجاحا كبيرا .. وكان أساسها أفكارا عادية للغاية .. (ولعلنا نذكر الحكمة التى تقول بأن الذكى هو من لا ينتظر فرصاً خارقة للعادة .. بل هو من ينتهز فرصا عادية ويحولها الى أشياء خارقة للعادة ..)

<u>**القصة الاولى**</u> :

مهندسة كهرباء فى بلدة ريفية فى انجلترا وجدت نفسها خبيرةً فى إصلاح الأجهزة المنزلية المستعملة كالغسالات والثلاجات وما أشبه .. فخصصت غرفتين فى بدروم منزلها وبدأت تعلن فى الجرائد عن شراء الأجهزة التالفة .. وطبعا كانت تحصل عليها بأبخس الأسعار .. وكانت تجد أن نصفها تقريبا لا يحتاج إلا الى إصلاحات من أبسط ما يكون .. ثم تبيعها بعد ذلك بأضعاف ما اشترتها .. مع ضمانها الشخصي لمدة خمس سنوات .. وقد اكتشفت أن العملاء يثقون فى وعودها

وضمانتها أكثر بكثير مما لو كانت رجلا .. وأسرّ إليها أحد العملاء بأن الإنسان العادى لا يتصور أن المرأة بطبيعتها يمكن أن تمارس الغش أو التدليس فى مجال العمل كما يفعل بعض الرجال ..!! وفى البداية كانت تخصص المساء فقط لهذا العمل .. ولكنها عندما ذاقت طعم النجاح تفرغت كلياً له .. وبعد سنتين كانت مبيعاتها السنوية تقارب نصف المليون من الجنيهات وكان عندها سكرتيرة للاتصالات واثنان من المساعدين ..

القصة الثانية :

سيدة توفي زوجها وتزوج أولادها وخرجوا من المنزل وبقيت وحدها فى بيت طويل عريض .. ولم تكن فى حاجة الى المال قدر حاجتها إلى العمل والنشاط نفسه .. وكانت عندها موهبة فى أنواق الملابس فاستغلتها لأول مرة فى حياتها حيث قامت بجمع أكبر كمية ممكنة من الملابس المستعملة والتى تكاد تكون جديدة من المصادر التالية : الملابس التى تلبس مرة واحدة كفساتين الزفاف أو التخرج .. الملابس التى تلبس بضعة شهور فقط كملابس الحوامل وملابس الأطفال .. دواليب كاملة للملابس يستغنى عنها الذين ينتقلون من مسكن إلى مسكن أو عند وفاة صاحبها أو صاحبتها .. وأخيراً من إعلانات وأوكازيونات التصفيات والبواقى بالمحلات الكبيرة ..

واستخدمت السيدة اثنتين فقط من الخياطات .. واشترت آلة لتسجيل المكالمات للرد على التليفون فى حالة غيابها .. وأخذت فى فرز هذه الملابس وتبويبها وتعديل ما يلزم عليها وتصوير بعضها من أجل الإعلانات فى الجرائد والمجلات .. وسرعان ما بدأت طلبات الشراء تنهال عليها ..

وفتحت ايضا إمكانية تأجير بعض هذه الملابس للمناسبات الخاصة .. وفتحت ايضا إمكانية استبدال بعض هذه الملابس بملابس أخرى يحضرها عملاؤها ويدفعون مالاً مقابل هذا الاستبدال .. ثم خصصت غرفة من أجل حقائب اليد للسيدات (وكان اكثرها كالجديد لان المرأة تغير حقيبتها لأنها ملّتها فقط وليس لأنها أصبحت قديمة ..)

ولما زادت مبيعاتها اشترت آلة للفاكس ألحقتها بالتليفون لتسهيل التعامل مع عملائها .. ثم وسّعت نطاق أعمالها إلى شراء مجموعات لعب الأطفال وآلاتهم الموسيقية التى يستغنون عنها بأرخص الاثمان .. وخصصت غرفة خاصة فى المنزل لها للبيع او الاستبدال .. ثم توسعت إلى شراء مجموعات كتب الأطفال وخصصت لها غرفة اخرى .. (وكتب الاطفال بالذات هى من السلع التى لا تكاد تستعمل إلا قليلا لأنهم يكبرون عليها سريعا .. وتتجمع وتتجمع فى كل منزل ويعلوها التراب إلى أن يُلقى بها فى صندوق القمامة يوماً ما ..!!)

وكانت السيدة فى كل مرة تشترى مجموعة من الملابس من أحد المنازل تجد أصحابها يعرضون عليها أيضاً مكتبة المنزل كاملةً بما فيها من كتب تجمعت على مدى السنين .. ولكنها لم تكن تتقن التعامل فى الكتب .. **فباعت الفكرة (!!!)** .. إلى صديقة لها .. وسرعان ما حولت الصديقة بيتها الى شبه مكتبة جمعت فيها آلاف الكتب بأبخس الاثمان .. وأدخلت أسماءها وأرقامها فى كومبيوتر صغير لم يكلفها كثيرا .. وأخذت تكسب كثيرا كثيرا من رغبة الناس فى تبادل الكتب بعد قراءتها .. ومن بيعها ايضا ..

والملحوظة الهامة جدا هنا هى أن هذه السيدة (أو صديقتها) لم تتكلف أى رأس مال تقريبا .. ولم تغرق نفسها فى المظاهر المكلفة لرجال الأعمال كالسكرتارية والفراشين وأثاث المكاتب الفاخر .. ولم تستخدم إلا عقلها ونوقها وموهبتها .. وزادت فى مصروفاتها تدريجيا مع كل زيادة فى نجاح العمل .. وبعد بضع سنوات كانت أرقام مبيعاتها تفوق كل خيال .. وكان عندها عشرة من السكرتارية والمحاسبين والمساعدين ..

القصة الثالثة :

كان مسكن الرجل وزوجته فى شقة واسعة فى أحد العمارات الكبيرة فى وسط الحى التجارى بمدينة لندن (ولم يكن حيا تجاريا يوم سكنوا فيه منذ خمسين سنة ..) فاستغل الرجل حاجة الشركات الصغيرة وأصحاب الأعمال الجدد إلى عنوان للمراسلات فى وسط المدينة .. وكانوا يتعاقدون معه لمجرد استعمال عنوان مسكنه ورقم تليفونه فى اتصالات الشركات والعملاء ..

وكان كل ما اشتراه هو خط آخر للتليفون وماكينة تسجيل المكالمات وآلة فاكس .. وكان يتبادل هو وزوجته تلقى المكالمات والبريد .. ثم اعادة إرسالها إلى أصحابها .. وملأ هذا العمل أوقاتهما نشاطا وحيوية وسعادة .. وملأ جيوبهما بالمال .. وعندماوصلا الى سن السبعين كان عندهما أربع موظفات يتبادلن الرد على الرسائل والمكالمات ..!!

وقد يصلح هذا العمل فى أوربا اكثر منه فى بلادنا لأن جزءاً كبيرا من التجارة هناك يتم بواسطة الإعلانات ثم تلقِّى الطلبات بالبريد .. أما هنا فكل من يريد العمل فى التجارة يلتزم أول ما يلتزم بإعداد المكان .. (وقد اصبحت أسعار العقارات فى عنان السماء ..!) ثم تأثيثه وملئه بالموظفين .. كل ذلك من قبل أن يدخل جيبه قرش واحد .. وهى طريقة مقلوبة دون شك .. ولو تعودنا على طريقة التجارة من خلال البريد mail-orders لأمكن لآلاف من الأفكار والأعمال الصغيرة أن تجد طريقها إلى النور .. ولخُلِقَت طبقة كاملة من أصحاب الأعمال الصغيرة تعتمد عليهم بلدان أوربا كثيرا فى ما هى فيه من ازدهار ..

القصة الرابعة :

هى مثل لما يمكن أن يحدث لو اتبعنا طريقة التجارة بالبريد فى بلادنا .. فقد ملّت إحدى الكاتبات الناشئات فى جلاسجو باسكتلندا من إرسال كتبها الى كبار الناشرين .. وكانت فى كل مرة تتسلم خطاب الاعتذار عن نشر إحدى قصصها تصاب باكتئاب يدوم معها شهراً أو شهرين .. وأخيرا قررت أن تصبح هى الناشر لنفسها .. وقامت بطبع إحدى قصصها طبعة بسيطة لم تكلفها كثيرا وسجّلت عنها إعلانا صحفيا شيقا مثيرا فى جرائد بلدتها وحددت فى الإعلان سعرا بسيطا للنسخة يرسل بشيك إلى عنوان منزلها .. وفى خلال أسبوع كان قد وصل إليها ما يقرب من خمسمائة شيك .. وحرصت على إرسال النسخ بالبريد بنفسها مغلفةً تغليفا نظيفا .. وبعد اسبوعين سجلت إعلانا آخر .. ووصل إليها تقريبا نفس الكمية من الطلبات .. وكانت القصة جيدة فعلا .. أغرت أحد الذين قرءوها بأن يكتب عليها تعليقا فى إحدى المجلات المحلية .. وفى اليوم التالى وصل إليها ما يقرب من ثلاثة آلاف طلب ونفذت طبعتها الاولى .. وكانت بداية نجاح لا مثيل له ..

وبعد بضع سنوات من النجاح كتبت كتابا عن هذه الطريقة من النشر الذاتى self-publishing تشرح فيه كل التفاصيل التى تفتح طريق النجاح .. بخلاف الموهبة طبعا .. وهى الوحيدة التى لا تُشرَحُ أو تُباع ..!!...

القصة الخامسة :

وهى لفتاة عشقت البيانو منذ طفولتها وأجادت كل فنون العزف عليه .. ونالت فيه الجوائز العديدة طوال سنين دراستها الثانوية والجامعية .. وبعد تخرجها زاولت كثيراً من الأعمال فى البنوك والشركات فى بلدتها الصغيرة فى الريف الفرنسي .. ولكنها لم تجد نفسها أخيراً إلا عندما بدأت تعطى دروساً فى الموسيقى والبيانو لأطفال الجيران .. ثم جيران الجيران ..

ثم تزوجت من شقيق أحد تلاميذها .. وكان عنده بيت كبير وحديقة واسعة أقفلا جزءاً منها ليصبح ملعباً كبيراً به عشرة أجهزة بيانو وأورج .. وأصبح عشقها للموسيقى هو موردها الرئيسى .. وهو في نفس الوقت المكان الذى يلعب فيه أطفالها ويلهون ويمرحون ..

القصة السادسة :

هى حديث عن العمل من خلال المنزل كموظف عند الغير .. ففى السنوات الأخيرة عمّ استعمال شاشات الكومبيوتر على مكاتب الموظفين والعاملين فى معظم

الشركات العملاقة .. وفجأة تنبّه المديرون إلى فكرة من نوع السهل الممتنع (..!!!) يمكنها توفير ملايين الدولارات دون أن تخسر الشركة شيئاً من طاقة الإنجاز والعمل ..

وقد بدأ تنفيذ الفكرة أولاً على استحياء فى إحدى شركات مدينة شيكاغو .. ثم فى مدينة هونج كونج .. حيث تُباع مساحة المكاتب والعقارات بالسنتيمتر المربع وليس بالمتر المربع .!! وقامت الشركة بتركيب شاشات الكومبيوتر فى منازل بعض الموظفين والموظفات .. مع توصيلها فى نفس الوقت بالكومبيوتر الرئيسى فى مبنى الشركة .. وأصبح هؤلاء الموظفون يؤدون أعمالهم فى المنزل .. وكان التزامهم الوحيد هو إنجاز العمل المحدد فى موعد محدد .. دون أى ارتباط بساعات للعمل فى الصباح أو المساء .. ولا يذهبون إلى مقر الشركة إلا فى مواعيد الاجتماعات الدورية أو عند اللزوم .. ونجحت الفكرة إلى أبعد الحدود .. وسرعان ما انتشر تطبيقها في مئات الشركات فى كافة الدول الصناعية .. وتسابقت الموظفات بالذات على هذا النوع من العمل .. فهو يتيح لهن لأول مرة فى التاريخ رعاية منازلهن وأطفالهن وأزواجهن مع الاحتفاظ فى نفس الوقت بالعمل والمورد المالى الإضافى .. والانتساب إلى شركة عملاقة تعطى الكثير من المميزات للعاملين ..

لقد أسهبت قليلاً فى استعراض أمثلة من مجالاتٍ للعمل يمكن للمرأة أن تزاولها من خلال منزلها .. لأننى أعتقد أن فى هذا المجال بالذات يكمن المخرج السهل للمرأة .. سواء كانت أماً .. أو زوجةً لم تنجب بعد .. **(بحيث لا تضطر إلى تغيير مسار عملها بعد الانجاب)** .. وهو يتيح لها أن تستغل كافة طاقاتها ومواهبها وما تعلمته من خبرة يدوية أو شهادات أو درجات علمية .. وتتيح لها ممارسة هذه النشاطات فى مواعيد تحددها لنفسها .. وبمزاجها وطريقتها الخاصة .. بحيث يمكنها الموازنة بين عشقها الأول وهو الأسرة .. وبين ما تهواه أو تجيده من إبداعٍ أو فنٍّ أو عمل ..

وقد استجد فى السنوات الأخيرة ما يمكن أن يسهل العمل والتجارة من خلال المنزل لمن يريد من رجال أو نساء .. وأقصد بذلك شبكة الإنترنت الجبارة .. والامكانيات التى يمكن أن تفتحها لمن عندها العلم والموهبة والعزم لكى تعمل .. وتكسب .. !ضعاف أضعاف ما تكسبه كموظفة تخرج فى الصباح إلى الطريق وتعود فى المساء منهكة مهدودة لا يمكنها أن تقدم شيئا لنفسها أو للآخرين .. ولا يجب أن ننسى

أن الخاسر الأكبر فى تلك المعادلة المتشابكة اللعينة ليست هى الأم المجهدة صحياً ونفسياً فقط .. بل هو أيضاً نوعية المواطنين اللذين سوف نحصل عليهم بعد جيل أو جيلين ..

لقد خرجت نساء العالم الغربى من تجربة الأجيال الثلاثة باستنتاجات معينة .. من أهمها فكرة العمل والتجارة من خلال المنزل .. وفي إمكان كل مسئول في الهيئات الحكومية أو الخاصة التى تهتم بصالح المرأة والطفل في دول العالم الثالث أن يتأمّل الأمثلة التى ذكرناها مرةً أخرى .. فبدلاً من محاولة إغراء كل .. (أو معظم) .. النساء للخروج إلى دولاب العمل خارج البيت .. مع إنشاء دور للحضانة فى كل ركن وكل شارع وكل جهة عمل .. فإن الفائدة التى يجنيها المجتمع على المدى الطويل تكمن أكثر في إيجاد ملايين من فرص العمل لأكبر نسبة ممكنة من نساء بلدنا في شكل مئات وعشرات أخرى من هذه الأمثلة .. والتي يمكن أن يتفتق عنها أذهان المسئولين وأذهان النساء أنفسهن .. سواء في الريف أو في المدن ..

والأهم من كل ذلك هو ألا تبدأ دول العالم النامى .. ونحن منهم .. من نقطة الصفر في هذا المجال .. وألا نعيد كل أخطاء الغرب التى تعلموها ودفعوا ثمنها غالياً ... They have learnt their lesson the-very-hard-way ..!! وبحيث لا نصل إلى نقطة الاعتدال المنشودة .. إلا بعد خمسين سنة أخرى من الزمان نفقدها في إعادة تجاريهم من جديد ..!!

كلمة ختام ..

أود أولاً إعادة تأكيد النقاط الثماني الموضحة في الصفحة الثانية من هذا البحث .. والتى لا يختلف عليها اثنان .. وأرجو بشدة من قارئتي وقارئي العزيزين أن يلقيا عليها نظرة ثانية قبل كلمة الختام ..

فى أوائل القرن العشرين كانت نساء أوربا وأمريكا يتظاهرن من أجل الحصول على حق الانتخاب .. (الانتخاب فقط وليس حق الترشيح !!) .. وكانت نساء المجتمعات الشرقية في بركةٍ راكدة .. وفي خبرٍ كان ..!! كان أول حجر يُلقى في تلك البركة

الراكدة فى بلدنا هو ما كتبه قاسم أمين .. يناشد فيه الأمة أن تُعيد النظر فى وضع المرأة فى المجتمع الشرقى .. وكانت أول خطوة يطالب بها هو أن يُسمح لها بالتعليم الابتدائى كمرحلة أولى .. وحاول إقناع قرائه بأن امتداد التعليم لها بعد ذلك دون حدود لا يتعارض مع التقاليد .. وسوف تعم منفعته ليس على المرأة وحدها .. بل على أسرتها أيضا .. وعلى المجتمع كله ..

بعد الحرب العالمية الثانية انقلبت كل هذه المفاهيم ١٨٠ درجة تقريبا فى كل بلاد العالم عموماً .. وفى بلاد الأمريكان على وجه الخصوص .. وأصبحت القاعدة العامة هى المساواة التامة الشاملة دون أى قيود .. بدءاً من التعليم بكل أنواعه ومراحله .. وإنتهاءاً بكل واحد من مجالات العمل .. دون أى تفرقة أو تمييز .. مهما كان نوع العمل ..

ودخلت إلى هذه التجربة الجديدة ثلاثة أجيال على الأقل من النساء .. من الأربعينيات إلى التسعينيات .. ومع الوقت وضحت لهذه التجربة نتائج وإحصاءات كانت تستلزم إعادة النظر والتفكير .. ودخل العلم الحديث إلى الساحة أيضاً بكل ما استحدثه من وسائل وتكنولوجيا البحث والاختبار والإحصاء والكومبيوتر .. وكذلك ما استحدثه الطب النفسى والعصبى من وسائل للفحص والقياس .. كانت كلها خيالاً بعيد المنال منذ أقل من عشرة سنوات ..

وكانت المحصلة النهائية لكل ذلك ثلاث نقاط هامة :

(١) أثبت العلماء بما لا يرقى إليه شك أن الاختلافات بين الرجل والمرأة لا تقتصر على الشكل الخارجى للجسم .. بل تمتد إلى كل خلية فيه .. بما فى ذلك تركيبة المخ والعقل والجهاز العصبى .. وطرق التصرف والتفكير .. وطرق التواصل مع الآخرين .. وأن ذلك ينطبق على تسعين بالمائة من الأولاد والبنات .. وتسعين بالمائة من الرجال والنساء .. وأن هذا لا يُعنى أن العشرة بالمائة الباقية هم أو هن نساء أو رجال غير أسوياء .. بل هم وهن عبارة عن الاستثناء الذى يؤكد القاعدة ..

(٢) أثبت العلم أيضاً أن هذه الاكتشافات هى حقائق موضوعية .. يجب ألا نتجاهلها .. بل بالعكس يجب أن نقوم بتدريسها لطلبة وطالبات المدارس الثانوية .. وهى حقائق لا تُقلّل من شأن المرأة .. ولا ترفع من شأن الرجل .. بل بالعكس إنها حقائق علمية يمكن استغلالها ببساطة فى ما يلي : (أ) تسهيل وسائل التعليم والتدريب لكل من الأولاد والبنات بناءً على هذه المعلومات .. (ب) تسهيل الاختيار

السليم لنوع العمل الذى يمكن لكل منهن أو منهم أن يتفوق فيه .. بدلاً من الدخول إلى مجالات للدراسة والعمل تتعارض مع التركيبة الجينية لكل منهم أو منهن ..

(ج) تسهيل الاختيار السليم لشريك أو شريكة الحياة .. واستمرار التواصل معه أو معها إلى نهاية العمر ..

(٣) بدأت كافة الجمعيات والمجلات النسائية الأمريكية الآن فى الحديث المستفيض عن أنواع من العمل من خلال المنزل .. تتيح للمرأة عموماً .. وللأم على وجه الخصوص .. أن تمارس عملها فى بيتها .. سواء كموظفة أو كعمل خاص .. **وأن تحقق كافة طموحاتها من إنجازٍ وثروةٍ وجاه** .. مع التواجد الفعلى المستمر فى نفس الوقت مع أولادها وأسرتها .. إلى أن يبلغ الأطفال سن النضوج العاطفي ..

وقد ركزتُ جزءاً كبيرا من حديثى أيضا عن خطورة الصلة الحميمة .. بين الطفل .. وأمه بالذات .. دوناً عن أبيه .. ودوناً عن الأسرة كلها .. وكيف أن هذه الصلة الحميمة .. intimacy .. هى المنبع الأساسى لكل صفات الخير والفضيلة والعطاء .. وأيضا كيف أنها هى الطُعم الواقى الوحيد .. ذو المفعول الأكيد .. ضد شرور كثيرة تتصيّد الطفل إلى أن يعبر سن البلوغ .. وكيف أن هذا النوع الراقى .. الحميم .. من الأمومة هو عملٌ دائب وتفرغ كامل full-time job يوما بعد يوم .. وليلة بعد ليلة .. دون أدنى شك .. إلى أن يصل الأبناء إلى سن النضوج العاطفى .. (وهو السادسة عشرة للبنات وبعد ذلك بسنتين للأولاد) .. وأن انشغال الأم عن طفلها بالعمل خارج البيت خلال هذه السنوات الحرجة من عمره لهو أحد العوامل الأساسية فى موجة الفساد والانحلال والعنف التى رُزِئ بها مجتمع الشباب الأمريكى فى الفترة الأخيرة .. (والتى بدأت تصل إلى بلادنا للأسف الشديد ..) ..

* * * * * * *

قبل أن أختم هذا البحث فإننى أود التأكيد على ثلاث حقائق تاريخية لا تجد حقها الجديرة به فى كتب التاريخ التى يتداولها القراء أو مناهج التدريس ..

الحقيقة الأولى .. هى هذه التجربة الفريدة التى لخصناها للتوّ فى السطور السابقة .. فقبل عام ١٩٤٥ لم تكن أحوال المرأة على وجه العموم تسرُّ عدواً أو حبيباً .. ولو كان يُعطى الخيار لأى مولودٍ جديد لاختار أن يكون ذكراً ..!! وقد كان ذلك على

مستوى العالم كله منذ عشرة آلاف سنة .. أى منذ بدء التاريخ المكتوب .. وكانت أحوال المرأة تتراوح صعوداً وهبوطا حسب وجهاتِ نظر تختلف من شعب إلى شعب .. ومن حاكم إلى آخر .. كانت كلها نظريات تخمينية يُفتى بها أهل الحل والربط حسبما يظنونه أصلح للمجتمع على وجه العموم .. ولم يكن للنساء رأىٌ فى هذه النظريات إلا فيما ندر ..

ولكن بدءاً من عام ١٩٤٦ .. ولأول مرة فى تاريخ البشر .. تُعطى النساء مساواة شاملة كاملة بالرجال .. وكأنهما جنس واحد .. ولحسن الحظ والأقدار أن هذه التجربة العظيمة قد بدأ تنفيذها فى دول أوربا والشمال الأمريكى .. حيث تزدهر نوعية التفكير العلمى الفاحص المدقق .. وحيث تخضع كل تجربة للمراجعة العلمية والمتابعة الإحصائية يوما بعد يوم وعاما بعد عام .. إننى لأحيى كل واحدة من رائدات هذه التجربة الإنسانية فى دول الغرب .. فقد كان من الضرورى أن يكتسب العالم مثل هذه الخبرة **العملية** فى أجواء تسمح بالاختيار الحر بلا حدود .. ليُقطَع الشك باليقين .. فى موضوعٍ طال فيه الأخذ والرد قروناً وقرونا دون رأىٍ أكيد ..

الحقيقة الثانية .. هى عن أمجاد الأجداد التى تتداولها كتب التاريخ فى مدارس كافة الشعوب .. ففى الزمان الغابر كانت أقدار الأمم تُقاس بالفتوحات والغزوات والانتصارات على غيرهم من الأمم .. وبعدد القتلى وكمية الثروة والعبيد التى يُحضرها قائد الجيش .. ويتم تسجيل كل ذلك على لوحات " المجد والفخار " فى نقوش المعابد والقصور .. هكذا كان الفراعنة .. والإغريق .. والإسكندر .. وروما .. والتتار .. والمغول .. وكذلك فعل الأوربيون الذين نزلوا كالتتار على القارة الأمريكية شمالاً وجنوبا .. وسجلوا أمجادهم فى شكل أفلام الغرب الأمريكى .. **western** .. على أنها أوسمة الشجاعة والفخار ..

إننى أرى أن أمجاد الأمم يجب أن تُقاس بمقدار المساهمة فى نهضة الحضارة والعلوم والقيم الانسانية .. لا فى عدد الفتوحات والقتلى والعبيد من الأمم الأخرى .. وأرى أنه من الضرورى أن تتغير دراسة التاريخ فى المدارس بحيث لا تدَرَّس هذه الفتوحات إلا على أنها أخطاء قام بها الأجداد .. ويجب ألا تتكرر مرة أخرى ..!!

الحقيقة الثالثة .. هى عن عصر الاستعمار الغربى الحديث .. فبعد عصر النهضة فى أوربا .. أى منذ مائتى سنة .. إستعمر الأوربيون ثلاثة أرباع العالم بمفهوم جديد .. ألا وهو نهب المواد الخام من الدول الفقيرة .. واستغلالها فى بناء مصانعهم

ومدنهم فى جوٍّ من العز والرخاء والثروة والرفاهية .. وكانت النتيجة هى لندن وباريس وروما وبرلين ومدريد وغيرها .. ولم تكن الحربين العالميتين إلا تنافساً بين الامبراطوريات على ثروات الشعوب الفقيرة ..

إن أوربا تدّعى أنها كانت تزرع الحضارة والعلم والتحديث فى البلاد التى استعمرتها .. وهو ادعاء كاذب .. لأنهم عندما تركوا هذه البلاد لم يكن فيها لا مدارس ولا طرق ولا بنية تحتية ولا مستشفيات ولا أىّ من مستلزمات القرن العشرين إلا أقل القليل .. مما كان أصلاً لخدمة الأقليات الأوربية التى كانت تعيش هناك ..

إننى أرى أنه من الضرورى أن تتغير دراسة تاريخ هذه الامبراطوريات بحيث تعترف الدول الغربية واليابان بأن عليها ديناً كبيراً يجب تأديته لدول العالم الثالث جميعاً .. بما فيها مصر والعالم العربى دون أدنى شك ..

* * * * * * *

المراجع .. Bibliography and further reading ..

لقد اخترت هذه القائمة من بين عشرات من الكتب قرأتها عن هذه الموضوعات .. ويلاحظ أنها كلها بالانجليزية .. وأنها كلها فى التسعينيات .. وذلك لأن مصادر المعلومات فيها قد جاءت من ثلاث جهات .. الأولى هى الدراسات التحليلية والاحصائية لثلاثة أجيال من النساء عشن تجربة عملية فريدة لم تسبق فى تاريخ البشر .. والثانية كانت الاختبارات التربوية فى مدارس الغرب والتى أجريت فى الثمانينيات واكتشفت .. (دون قصد ..!!) .. وجود فروق جينية بين الأولاد والبنات .. والثالثة كانت الوسائل الحديثة فى السنوات العشر الماضية فى مجالات دراسة المخ والاعصاب والنفس البشرية .. والتى اكتشفت وجود فروق واختلافات جينية بين النساء والرجال .. تشمل كل عضو من أعضاء الجسم بما فى ذلك المخ والجهاز العصبى .. وطريقة التفكير .. وطريقة التواصل مع الآخرين .. [ومن النوادر الطريفة أن رئيسة إحدى الجمعيات النسائية الأمريكية طلبت من صاحبة أحد هذه البحوث العلمية أن لا تقدمه للنشر في عام ١٩٩٥ ..!! حتى لا يُستغَلّ ضد "حقوق المرأة" على حد تعبيرها .. وهو ما يدلّ على مدى التعصب وقصر النظر..!!]

ولا يوجد فى أى من هذه المجالات أى مراجع عربية .. لأننا العرب ما زلنا على الهامش فى كثير من النواحى العلمية .. ولأن بعضنا .. (على الأقل) .. ما زال يعيش فى الماضى ..!!

والأمل كل الأمل هو أن نفيد من تجارب الآخرين .. وألا نبدأ من نقطة الصفر .. (حيث بدأوا من خمسين عاما) .. حتى لا نعيد أخطاءهم من جديد ..

Anne Moir , and David Jessel , Brain Sex : The Real Difference Between Men & Women , Mandarin , U.K. , (1991 , reprinted 16 times , last 1996).

Belenky , M.F. , et al. Women's Ways of Knowing , Basic Books , New York , (1986).

Christina Hoff Sommers, The war against boys, Simon & Schuster, New York, (2000).

DeLacoste , C. , and Holloway , R.L. , Sex Differences in The Fetal Human Corpus Callosum , Human Neurobiology , Vol. 5 , P. 93 - 96 , (1986)

De Vries , G.J. , et al. (eds.) , Sex Differences in the Brain , The Relationship Between Structure and Function ,Elzevier , Amsterdam , (1984)

Dianne Hales, Just like a woman, Random House, New York, (1999).

Equal Opportunities Commission : Women and Men in Britain , a Statistical Profile , HMSO , London , (1987)

Germaine Greer, The Whole Woman, Doubleday , London, (1999).

Hertz , L. , The Business Amazons (..!!), Methuen Paperback , London , (1986)

John Gray, Men are from Mars, Women are from Venus, Harper Collins, New York, (1994).

Kimura , D. , Male Brain , Female Brain : The Hidden Difference , Psychology Today , November 1985 , P. 51 - 58 , (1985)

Kimura , D. , Are Men's and Women's Brains Really Different ? , Canadian Psychology , Vol. 28 - 2 , P. 133 - 14 , (1987)

Levin , M. , Feminism and Freedom , Transaction Books , New Brunswick , N.J. , (1987)

McGuiness , D. , When Children Don't Learn , Basic Books , New York , (1985)

Reinisch , J.M. , et. al , (eds.) Masculinity and Femininity , Oxford University Press , (1987)

Stein , S. , Girls and Boys : The Limits Of Non - Sexist Rearing , Chattu and Windus , London , (1984).

* * * * * * *

التوظيف الأسطوري فى رواية :
(اعترافات سيد القرية)
للكاتب محمد جبريل


د : سعاد صالح *

المقدمة : الأسطورة مفهومها وتطورها وتوظيفها :

ربما يجدر بالبحث تعريف مصطلح الأسطورة ، بداية :-

"الأسطورة myth: يوحي الاستخدام الشائع لمصطلح أسطورة بأنها تشير إلي تلك المعتقدات القابلة لإثبات زيفها . لكن استخدام هذا المصطلح داخل علم العلامات لا يوحي – في واقع الأمر – بهذا المعني ، حيث يتعامل علماء العلامات ، الذين يتبعون نهج سوسير ، مع العلاقة بين الطبيعة والثقافة علي أنها علاقة اعتباطية ،علي نحو نسبي ، فالأساطير تقوم بعملياتها أو نشاطاتها من خلال شفرات خاصة ، وتؤدي وظيفة أيد يولوجية ، تتمثل في إضفاء صفة الطبيعة علي شفرات الثقافية ."[١]

وهذا التعريف للأسطورة ، يُعني بشكل خاص بتلك العلاقة التي تربط بين الأسطورة والأدب ، تلك العلاقة التي تري أن " الأساطير عند الإنسان البدائي فن وفلسفة وعلم ودين. إنها جماع حكمته ودستور حياته مصوغين في قالب قصصي عن الخلق والحياة والموت والبعث ."[٢]

وفي هذا الإطار يقرر د. أحمد كمال زكي إن الأسطورة تجمعها بالأدب علاقة وثيقة ، قوامها الكلمة ." فقد عرفنا الأسطورة من طقوسهم التي استخدمت فيها الكلمة عن طريق نقوشهم ، وانعكست أقوالهم فيما حكي عنهم بعد ذلك من حكايات . ومن هنا نري أن الكلمة كأداة أدبية كانت هي البداية ، ولما صنع منها الشعر لم تبتعد عن القصيدة . ومن ثم كانت للأدب أصوله التي ينبغي أن تلتمس في مكونات هذه المرحله الغابرة ، والتي كانت أساس رسومها ونقوشها ."[٣]

---

* مدرس بقسم اللغة العربية كلية الألسن - جامعة عين شمس

ويتطرق د. أحمد كمال زكي إلي تلك البداية التي جمعت بين الأدب والأسطورة ، ويري أن " النتاج الأدبي نفسه كان – ولا يزال – يغري النقاد بكل عمليات التأصيل . وربما كان للرومانسية فضل التوجه إلي عصر البنيات الأسطورية المختلفة دائماً وراء الشكل العام للتعبير."(٤)

ويضيف د. عبد الحميد إبراهيم سبباً آخر ؛ يبرر به لجوء الأدباء إلي الأساطير، التي تمثل المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة ، وذلك في قوله : " مهما تقدمت المجتمعات صناعياً وتقنياً ، فإن الأساطير القديمة ما تلبث أن تظهر بموضوعاتها وحبكاتها الروائية ولغتها السردية في أشكال بارعة التخفي والرهافة في الأدب موضوعاً وجنساً أدبياً ولغة شاعرية ."(٥)

ويعبر أحد نقاد الغرب عن ذلك السحر الكامن خلف الأساطير ، بقوله : (وهذا الجذب للخيال الشعري في كل عصر يوضح أن لها فائدة بالفعل – لابد أن في سياق مختلف – إن الحل الوحيد لهذه المشكلة هو قبول فكرة أن الأسطورة تمثل شكلاً للحقيقة لا يمكن معرفته بأي طريق آخر ."(٦)

من هنا يأتي التحقيق من وظيفة الأسطورة في عالم الواقع ، وذلك عن طريق الرمز الذي يشكل المعني البديل للأسطورة .

وهذا ما يطلق علية مصطلح العلامة ، "وبين الرمز والعلامة ، يضيق مفهوم الرمز ليأخذ طابعاً إشارياً يفهم منهما ما يفهم باللفظ والعبارة ."(٧)

وهذا يعني أن الأسطورة في الرواية موازية للعلامة ، وذلك من منطلق "أن دور العلامة هو التمثل ، أن تحل محل شيء آخر ، أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلاً عنه ."(٨)

وهذا المعني تؤكده الدراسات القائمة حول هذا الجانب ، والتي تؤكد أن " الاتصال الإنساني لا ينفصل ، حقاً ،عن النشاط الإنساني ، ولا يتم إلا في إطار المجتمع ، وبالتالي لا توجد دلالة غير اجتماعية . وهذا شيء أبرزه أهم علماء السيميوطيقا ."(٩)

وهذا الاتصال هو ما جعل هذا العلم يسمي بعلم الأنظمة الدالة في الطبيعة والمجتمع ، هذا النظام الذي يهتم بالفن والأدب والأساطير والأديان .

في هذا المنعطف الذي تلتقي فيه الأسطورة بالرمز ، نجد البحث أمام تحديد بداية هذا الاتجاه في الأدب ، وهو ما يقرره د. أحمد كمال زكي بقوله :" ولقد كان اتجاه الأدب بصفة عامة – في الثلث الثاني من هذا القرن نحو استمداد مادته من

دراسة النفس وتعمق أغوارها ، عاملاً مشجعاً للاستقطاب الأسطوري ، ولا سيما عندما أخذ الكتاب يغيرون علي اللامعقول، مع أنه أحد مجالات العلوم النفسية . ومعني هذا أن أدب اللامعقول ليس – علي نحو من الأنحاء إلا بعثاً جديداً للأساطير."(١٠)

من هنا يأتي تفسير الأسطورة في العما، الأدبي ، هذا التفسير القائم علي فهم الذات الإنسانية ." ومن ثم فإن تفسير الأساطير وفهمها هما محاولة من الإنسان لفهم نفسه ، محاولة منه لتوضيح الذات وقدرتها التأملية ."(١١)

من هنا ، يكون الحديث عن النقد الأسطوري ، بوصفه أحد الاتجاهات النقدية الحديثة التي تتسم بالنشاط ،" ولقد تطور هذا النقد من الأنثروبولوجيا الثقافية ، ومن تصور يونج للاشعور كمستودع جمعي للنماذج النمطية الأصلية ، ومن تصورات الجنس البشري البدائية ."(١٢)

لقد ظهر هذا النقد نتيجة اهتمام العديد من الأدباء في فروع الأدب المختلفة ، بالأساطير وتوظيفها في إبداعاتهم الشعرية والنثرية ، وبهذا يتفق البحث مع الرأي القائل :" إن الأدب المعاصر من كوكتو وجويس إلي إليوت والسياب لا يخلو من توظيف واع للأساطير . فالحداثة علي الرغم من نزعتها العلمية مازالت تقف منبهرة أمام الأسطورة وتسترجعها كلما سنحت الفرصة ."(١٣)

ويؤكد أحد النقاد هذه الرؤية السابقة من خلال دراسته لبعض الأعمال الإبداعية التي اتخذت الأسطورة منطلقاً لها ، فيقول في حديثه عن مبدع العصر الحديث الذي يلجأ إلي الأسطورة :–

"كلما أحسَّ ، ربما بدافع الخوف من الضياع ، الرغبة في أن يعود إلي جذوره أو يبحث عنها من جديد ، وهذه المحاولة للعودة إلي جذور تراثه البعيد لا تجد لها صدي إلا في العودة إلي أجواء الأسطورة ."(١٤)

ففي هذا العصر أعطي الإنسان اهتماماً كبيراً للمعطيات العملية ، مما جعل الخيال لدي الأدباء يفتقر إلي ما ينميه فعاود البحث في معطيات تاريخه البعيد؛ أملاً في أن تهديه تلك الوهاد الغامضة إلي ما يثري تجربته ، ويمنحها التفرد الذي يسمو إليه .

ويختتم البحث هذه الصفحات بما يمهد له الانتقال إلي الرواية ، موضوع البحث ، وذلك من خلال رأي أحد رواد التفسير الأسطوري ، الدكتور شكري عياد ، في قوله :–

" فشعور الإنسان بالاستقرار في علاقة الفرد بالأفراد الآخرين وفي علاقة الجماعة الإنسانية بالكون ، هذا الشعور يعطينا بطلاً محدود النطاق ، محدود المشكلات ، ويبعد العمل الأدبي تبعا لذلك عن شكل الأسطورة . وشعور الإنسان بالأزمة بالحاجة إلي تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون ، يوقف البطل من جديد أمام منابع الحياة الأولي ، ويرد العمل الأدبي إلي شكل قريب من الأسطورة ."(١٥)

إذا كان ختام صفحات المقدمة لأحد رواد التفسير الأسطوري ، فلا غرو أن تكون من بينها هذه السطور لأهم من شاركوا في هذه الريادة، وذلك في دفاعه عن هؤلاء المبدعين الذين يتخذون من الأسطورة مدخلاً للتعبير عن انفعالهم بواقعهم ، وينفي عنهم تهمة الميل إلي الغموض الكامن في الأسطورة والخرافة .

يقول د. أحمد كمال زكي :"ولسنا نزعم في تبرير هذا أنهم يحاولون الارتداد إلي عصر الخرافة باعتباره يعطي الحلول النهائية لقضاياهم ، وإنما نزعم أنهم بدءوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسهم . ومن أسباب معرفة النفس التعامل بالتفسير الأسطوري باعتباره أقرب تفسير ، لأنه يرتبط بالأعماق أو باللاوعي الجماعي إذا أخذنا بما يقوله يونج ."(١٦)

وهكذا تمهد هذه السطور لخطوات البحث، الانتقال لرواية اعترافات سيد القرية للأستاذ محمد جبريل(١٧) ، بوصفها إحدى الإبداعات الروائية التي تناولت الأسطورة الفرعونية في قالب روائي تأثر كثيراً بملامح الأسطورة التي عُني الروائي بتوظيفها .

ومن الجدير بالذكر أن الأسطورة تتداخل أحياناً مع المعتقد الشعبي؛لتكون رؤية خاصة للكاتب في تفسيره لنمو الأسطورة ، وهذا ما تمثله رواية بوح الأسرار ؛ فهي رؤية مكثفة للمعتقد الشعبي في درجات تحوله من أفواه الآخرين إلي الأسطورة التي نسجت سيرة الولي فرج خليل .

فالمقصود هنا هو ما يحيط بتلك الشخصية التي حيكت حولها الأساطير، شأنها شأن العديد من الأولياء الذين ينتشرون في بلادنا ، تحيط بهم الكرامات والخوارق ؛ مما يدخلهم في إطار أسطوري ينسجه لهم أولئك الذين يتشبثون بهم ؛ طرقاً لأبواب السعادة المنشودة أحياناً ؛ وللكسب المادي في أحايين كثيرة .

وهذا ما يعبر عنه د. أحمد شمس الدين الحجاجي تحت عنوان :
أسطورة الولي والبوح ، بقوله :

" وتأتي هذه الرواية "بوح الأسرار " لتقف مع رواية "الحرام " وقصة "مسـره البا تع" في محاولة تفسير الأسطورة غير أن بوح الأسرار رسـمت رؤيـة الجماعـة لتكوين الأسطورة من خلال الأصوات المتعددة حتى لا تمثل موقفـاً محـدداً للسـارد الأساس / (الكاتب) الذي اختفي وراء هذه الأصوات ."(١٨)

وإذا كان محمد جبريل قد تحدث عن نمو الأسطورة في بوح الأسرار ، فإنـه قد قام بتوظيف الأسطورة الفرعونية القديمة في سبيل التعبير عن قطبـي الصـراع؛ الخير والشر في عالم مصر القديمة ، شأن أي مجتمع في عصرنا الحديث.

وقد تناول أعمال الأستاذ محمد جبريل كثير من النقاد ؛ منهم :-

- د. علي الراعي : محمد جبريل الشاطئ الآخر ، رواية الاتزان الفني الجميـل . الأهرام ١٩٩٦/١٢/١ .
- د. طه وادي : محمد جبريل روائياً الثقافة الجديدة أكتوبر سنه ١٩٩٢ .
- د. عبد الحميد إبراهيم ، الهروب نحو الشاطئ الآخر – الثقافة الجديـدة أكتوبـر سنه١٩٩٦.



١) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات – دانيال تشاندلر – ترجمة د. شاكر عبد الحميد – أكاديمية الفنون سنه ٢٠٠٢ – ص١٢٦.

٢) البطل في الأدب والأساطير – د. شكري محمد عياد – دار المعرفة سنة ١٩٧١ ص٦٥.

٣) الأساطير – مؤسسة كليوباترا – القاهرة سنة ١٩٨٢ ص ١٩٦.

٤) (التفسير الأسطوري للشعر) فصول – المجلد (١) العدد (٣) سنة ١٩٨١، ص١١٥، راجع في العدد نفسه: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، د. إبراهيم عبد الرحمن، ص١٢٧، وما بعدها – المنهج الأسطوري في النقد الأدبي، د. سمير سرحان ص٩٩، وما بعدها.

٥) في النقد والأدب : الأدب والأسطورة– هيرمان نورثراب فراي ترجمة د. عبد الحميد إبراهيم – الدجوي للنشر – القاهرة سنة ١٩٨٩، مقدمة المترجم، ص٨.

٦) اللغة والأسطورة – أنطوني ثورلبي – ترجمة د. منير كروان – عين للدراسات الإنسانية سنة ١٩٩٧ ص٥٤.

٧) مفهوم العلامة في التراث د. محمد عبد المطلب – فصول مج (٦) عدد أكتوبر سنة ١٩٨٥ ص٦٩.

٨) سيميولوجيا اللغة – اميل بنفنست – ترجمة د. سيزا قاسم فصول مج ١ عدد (٣) سنة ١٩٨١ ص٥٨، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات: السيميولوجيا ص١٩١.

٩) السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد – د. أمنية رشيد – فصول مج١ ع (إبريل ١٩٨١) ص٤١.

١٠) دراسات فى النقد الأدبي – الشركة المصرية العالمية للنشر سنة ١٩٩٧ : التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم – ص٣٤١.

١١) الاسطورة : المشروع الفكرى وأسطورة أوديب، د.هدى وصفى : فصول مجلد ٤عدد ١سنة ١٩٨٣ ، ص١٧٣.

١٢) اتجاهات النقد الرئيسية في القرن العشرين رينيه ويليك – ترجمة، د. إبراهيم حماده . الاتجاه الخامس ، النقد الأسطوري، فصول – مج١،العدد ٣ ص ٢٣٩.

١٣) المنهج الأسطوري مقارناً – فريال جبوري غزول، فصول — العدد السابق ص١٠٥.

١٤) الخرافة والأسطورة في الرواية العربية المعاصرة – د. عبد البديع عبد الله مكتبة الآداب ١٩٩٤ ص١٠.

١٥) البطل في الأدب والأساطير ص ١٤٨.

١٦) دراسات في النقد الأدبي ص٣٤١.

١٧) ولد محمد جبريل في الإسكندرية عام ١٩٣٨، وتخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية عام ١٩٥٩. عمل بالصحافة منذ عام ١٩٦٠، ومن خلال عمله الصحفي أنتج العديد من أعماله الإبداعية، التي تنوعت بين الرواية والقصة القصيرة. فمن أعماله الروائية : الأسوار ١٩٧٢، إمام آخر الزمان ١٩٨٤، قلعة الجبل ١٩٩١، فضلاً عن العديد من المجموعات القصصية؛ ومنها : (هل)، (سوق العيد)، وغيرها.
ويتوالى إنتاجه الروائي والقصصي، فضلاً عن إنتاجه النقدي؛ ومنه : مصر في قصص كتابها المعاصرين، وبه حصل على جائزة الدولة في الأدب عام ١٩٧٥.

١٨) د. أحمد شمس الدين الحجاجي : دراسة محلقة برواية بوح الأسرار روايات الهلال سنه ٢٠٠٠ ص ١٢٢ وما بعدها.

التشكيل الأسطوري في اعترافات سيد القرية

من خلال هذا المنطلق السابق ، تتحرك سطور البحث نحو الحدث الرئيس في الرواية ؛ باعتباره المرآة الأولي التي تعكس ملامح التشكيل الأسطوري .

الحدث الروائي والتوظيف الأسطوري :-

إن هذه الرواية يشكل الحدث الرئيس فيها وفاة زاومخو ، سيد قرية ونيس ، هذا الحدث الذي تحددت علي أساسه الجزئية الثانية في الرواية ، وهي المحاكمة عن طريق إله الموتي ، أوزيريس ، والقضاة الذين يبلغ عددهم اثنين وأربعين . ثم تأتي الجزئية الأخيرة في الرواية ، تتمثل في المرافعة الختامية ، تلك المرافعة التي تحددت بها النهاية المفتوحة للراوية .

وإذا كانت أسطورة أوزيريس هي جزء من الأساطير التي حيكت حول الآلهة ، فإن أعظم الآلهة التي عبدها المصريون القدماء ،هو الإله " أوزريس إله الموتي ، الذي يحاسب الناس علي أعمالهم يوم ينتقلون من الدار الفانية إلي الدار الباقية ."(١)

وهذه الأسطورة ارتبطت كما نري بذلك الاعتقاد الذي رسخ في ذهن المصري القديم ، من خلود الروح بعد موتها ، فهي تعرض للحساب أمام محكمة الآلهة ، وتجازي علي جميع أفعالها الدنيوية .

لقد "اعتقد المصري القديم أن أوزوريس هو إله الموتي الذي سيحاسبه علي ما أتاه من أعمال في حياته ، وقد تصور هذا الحساب في محكمة قوامها اثنان وأربعون قاضياً ، يرأسهم أوزوريس ، يسأل كل منهم الميت عن الآثام التي ارتكبها في دنياه : كالسرقة والقتل والكذب ، فيتبرأ من كل منها علي التوالي ."(٢)

وهذه هي الأسئلة الاثنان والأربعون التي تمثل الجزء الأساس في الرواية ، وهي المحاكمة ، فقد سئل زاومخو عن عمره وذلك في السؤال الأول الذي تردد في قاعة الصدق ."هل عشت عمرك الذي حدده لك الإله كاملاً ؟ ."(٣)

والإجابة لدي زاومخو كانت بالنفي ، إذا إنه انتحر نتيجة لفقدان سلطانه القديم، وسطوته التي اعتاد أن يبطش بالآخرين من خلالها .

وتتطرق الآلهة إلي الجوانب العديدة لحياة زاومخو ، فتسأله :

"هل امتدت يدك إلي سرقة ما بحوزة الآخرين ؟ ...،هل قتلت نفساً بغير حق؟." (٤)

وهذه الأسئلة التي تتعدد مشاربها ، "تعود بك القهقرى آلاف السنين وتجعلك تعين فى أجواء الفراعين وآلهتهم وتعرض حياة المصريين القدامى اليومية وطقوسهم الدينية والجنازية وغير ذلك مما أفاده المؤلف في قراءاته الواسعة فى هذا المجال ."(٥)

وإذا كانت الأحداث هى الوعاء الذى يصب فيه الكاتب أفكاره ، فإنها تحمل بداخلها أيضاً ملامح البيئة الزمانية والبيئة المكانية ، كما أنها تنقل لنا تفاصيل الشخصية الروائية ، فضلاً عن حركة نمو هذه التفاصيل داخل القالب الروائى .

من هنا يكون مشهد الوفاة والمحاكمة ، ثم المرافعة الختامية ، وسائل تعبير لنقل هذه الملامح فى إطار لغوى أفاد كثيراً من تلك الحقبة الزمنية التى يصورها الكاتب .

الزمن في الرواية والتوظيف الأسطوري :-

إن الزمن الذى تمثله رواية (اعترافات سيد القرية) ، هو زمن فرعوني ، ثرى بالأساطير والمعتقدات الدينية على وجه الخصوص ،ولكنه ليس المقصود لذاته ، فالكاتب يستخدم مدلول الأسطورة الرمزى ؛ بوصفه وسيلة مجازية للتعبير عن واقعه.

من هنا ، يتشكل الزمن فى الإبداع الذى يستلهم الأسطورة ، فيصبح " إيقاع المستقبل ، يستخدم الماضى الأسطوري ويوظفه فى الحاضر ، وهذا يؤدى بدوره إلى الرؤيا المستقبلية المنتظرة ."(٦)

ويشير محمد جبريل إلى العديد من هذه الأساطير فى سياق الأحداث ، وفى مطلع المحاكمة ، يسرد لنا الكاتب أسطورة أوزيريس من خلال حديثه الذى يتوجه به إليه ، بوصفه إله الموتى الذى يحاسبهم ، حينما يذهبون إلي الغرب ، فيردد زاو مخو: " يا أيها العظيم أوزوريس . إله العالم السفلي ، وقاضي الموتي ، والجالس علي عرشه ، وسيد الغرب ، وأقوي الآلهة ...، لقد أتيت إليك يا إلهي ، حتى أرى جمالك . لم أملك نفسي – تأثراً – حين سمعت – للمرة الأولي – عن الدموع التي سكبتها إيزيس ، حزناً علي أخيها أوزوريس ، ورحلاتها – بحثاً عنه – في البحر والبر ...، غلبني التأثر ، فبكيت ، وإن غمرتني الفرحة حين علمت بأن إيزيس الوفية جمعت أجزاء أخيها المقدسة ، وبعثته من بين الأموات ، فعاد كأقوى وأطهر وأنبل ما يكون، إلهاً بلا أعداء ، وأميراً للسلام ، ومحارباً ، وفاتحاً."(٧)

ولقد تجسدت هذه الأسطورة في وجدان المصريين القدماء، فنصبوا أوزيريس إلهاً للخصب، في مقابل ست إله الشر، واعتماداً على هذا المعتقد، "كان المصريون يتقربون بالأبقار التي تحمل ألوناً غير مقدسة، أي كانوا لا يضحون بالأبقار البيضاء

أو السوداء، واقتصر الذبح القرابيني على الأبقار الصفراء، لون الشيطان ست، ولون الشمس المحرقة، وكأنهم بذلك ينتقمون لأزوريس وحورس من هذا الشيطان، ويتقدمون بدمه إرضاء لإله الخصب، حتّى ينعم عليهم بالخير، ويرزق أرضهم بسمرة الخصوبة، وشبابهم بسمرة الحيوية، وقد كان هناك كاهن من شأنه أن يفحص الأضاحي؛ ليضمن عدم ذبح حيوان يحمل اللونين المقدسين أو أحدهما، حتى لا ينزل سخط الآلهة على المصريين في صورة الجدب والفناء"[٨].

ولعل انتقاء محمد جبريل لهذه الأسطورة بصفة خاصة، يحمل بعض سمات هذا المدلول، على اعتبار أن أوزيريس ارتبط بالقيم الراقية لدى المصري القديم، فكان المدلول الرمزي لتلك الشخصية يحمل طموح المبدع نحو المثل النبيلة التي صورتها هذه الأسطورة أحسن ما يكون التصوير، فضلاً عن قرب هذه الشخصية الأسطورية من مخيلة المصريين، فكان يحيا بعيداً عن الأبراج العاجية التي يحيا فيها الآلهة، فقد عاشت إيزيس لدى المصري القديم؛ بوصفها كبرى الإلهات المصريات القديمات، فهي "زوجة أوزيريس وأم حورس، فقد ذاعت شهرتها في العالم القديم كله، بل وامتدت شهرتها حتى وعُبدت وبنيت لها المعابد في أنحاء الإمبراطورية الرومانية القديمة، وظلت عبادتها قائمة في أصقاع شمال أوربا حتى العصور الوسطى، بل ومازالت بعض الجماعات في أوربا وأمريكا تؤمن بها وتمارس عبادتها حتى الآن"[٩].

لقد كان أوزيريس ومعه إيزيس يمثلان رمزاً للخير على الأرض، بما يحمله الخير من تفاصيل حياتية عديدة، ارتبطت في كثير من أطرافها بالزرع والبذر والنماء. "كان أوزيريس قلب البشر، فهو يقاسي ما يقاسيه الإنسان وإن كان في ذات الوقت تجسيداً لكل قوى البعث والخصوبة في الدنيا. وهو القوة التي تعمل على نمو النبات وتوالد الحيوان وتناسل الإنسان هو الموت ونبع الحياة في آن واحد. لذا كان التوحد مع أوزيريس توحداً مع الدورات الكونية للموت والميلاد من جديد"[١٠].

من ذلك المزج بين الحياة والموت، وما يحمله ذلك الموت لدى المصري من إيمان بالبعث والحساب، من ذلك المزج اختار الكاتب "الحقيقة الأمر التي مثلت أهم عقائد المصري القديم : البعث بعد الموت في خشوع جلس المواطن زاومخو سيد قرية ونيس في حضرة الإله الأعظم أوزيريس سيد العالم الآخر، ليجيب عن اثنين وأربعين سؤالاً، وعلى ضوء إجابته سيتحدد مصيره فإذا رجحت حسناته ضم إلى الآلهة، وإذا تعادلت مع سيئاته عين لخدمتها. الاستفسارات المطلوب الإجابة عنها، هي في حقيقتها قيم أخلاقية ثابتة"[١١].

من مجموع هذه القيم الثابتة تتكون الأسئلة التي يطالب زاومخو بالإجابة عنها، فالمصري القديم تدرج في عبادته من عبادة النبات، ثم الحيوان وتقديسه، إلى عبادة الآلهة البشر – على ما سيأتي–

من هنا يأتي السؤال الأربعون، والسؤال الحادي والأربعون، وهما يدوران حول الرعاية التي يجب أن يوليها الإنسان لهذه المخلوقات، بل يسوي بينها وبين الإنسان : "هل أخلصت في رعاية النبات الذي كان – ذات يوم – أخاك سقيته وأطفأت ظمأه وتعهدته منذ كان بذوراً صغيرة، حتى نما وصار نباتاً؟ ....، هل عاملت الحيوان والإنسان الذي هو أقل منك مكانة كما أردت أن يعاملك من هو أعلى مكانة منك؟(١٢) فهذه المساواة التي يشير إليها الكاتب تشي بمدى القداسة التي عوملت بها هذه المخلوقات، وهذا ما يؤكده ول ديورانت في عرضه لمراحل تطور وجود الآلهة في مصر القديمة، فعرض للنباتات التي قدسها المصريون، مثل زهرة اللوتس، وغيرها، وللحيوانات المقدسة مثل الثور والبقرة، واعتبر هذه المرحلة هي التي تطورت حتى "صار الآلهة في آخر الأمر بشراً – أو بعبارة أصح – أصبح البشر آلهة"(١٣).

وربما ما يدعو للعجب في هذا الشأن تصرف زاومخو تجاه النبات والحيوان، فهو يعتني بهما ويقدسهما، في الوقت الذي يسمح لنفسه بسحق أعدائه وإبادتهم، يصور محمد جبريل ولع زاومخو بالنبات بقوله : "أحببت الأشجار، وأحببت الزهور والورود، واعتبرت النبات سراً من أسرار الآلهة. وكان أشد ما اجتذبني إلى (ميرية) زهرة لوتس زينت جبهتها"(١٤).

ويعود ليصور حدبه بالحيوانات المقدسة، بقوله : "فإذا مات أو نفق حيوان معبود كالبقرة والثور، أمرت أتباعي، فكفنوه بالكتان والحصير مثلما يكفن الموتى. وقد خصصت بئراً قديمة في أقصى القرية، لدفن الحيوانات المقدسة عندما يدركها الموت"(١٥).

وإذا كان الحديث هنا عن الآلهة، فإن الكهنة من بين مفردات هذه الألوهية، فقد اتخذ الكهنة مكانة متميزة في مصر القديمة، وذلك من خلال تلك الوساطة التي يقومون بها بين الآلهة والرعية، وعلى هذا "كان الكهنة في مصر دعامة العرش كما كانوا هم الشرطة السرية القوامة على النظام الاجتماعي. وتطلب هذا الدين الكثير التعقد أن تقوم عليه طبقة بارعة في فنون السحر والطقوس الدينية لا يمكن الاستغناء عن قدرتها وبراعتها في الوصول إلى الآلهة. وكان منصب الكاهن ينتقل في الواقع إن لم يكن بحكم القانون، من الأب إلى الابن، ومن ثم نشأت طبقة أصبحت على مر

الزمن، بفضل تقوى الشعب وكرم الملوك السياسي، أعظم ثراء وأقوى سلطانا من أمراء الإقطاع ومن الأسرة المالكة نفسها"[١٦].

وهذه المكانة التي تقلدها الكهنة يؤكدها ذلك السؤال الذي توجه به القضاة إلى زاومخو، وذلك في قوله : "هل احترمت كهنة المعبد الذين نذروا حياتهم لخدمة الآلهة ؟"[١٧].

وإذا كان المجتمع المصري القديم تحكمه الآلهة البشر، فإن التصوير الذي قام به الكاتب ليعبر عن ذلك التقديس، ويحمل الكثير من ملامح البيئة الزمانية التي عني بها، ففي السؤال الخامس والثلاثين، يسئل زاومخو: "هل كنت سيفا باترا في جيش الإله حورس ؟ "[١٨].

وللرد على هذا السؤال يلقي زاومخو على أسماعنا ردا يؤكد هذه الألوهية البشرية، بقوله : "طالت وقفتي على باب جلالته، قبل أن يأذن لي بالمثول في حضرته المقدسة. قلت وأنا أغالب ارتباكي، وأحرص فلا يبهرني ضياء وجهه : هل يأذن لي مولاي أن ألقي تحت قدميه بقطعة مني، لتبذل نفسها دفاعا عنه"[١٩].

هذه المعتقدات وغيرها من الأساطير التي تتصل بالآلهة، تصل في بعض الأحيان إلى حد الإغراب؛ حيث يتصور المصري القديم أن الآلهة عظامها من الفضة، ولحمها من الذهب[٢٠].

والكاتب استطاع، من خلال الأحداث، أن يعبر عن الكثير من الأساطير التي ارتبطت بالموت، بدءا من التحنيط[*] الذي يستغرق سبعين يوما، واصطحاب الميت لتماثيل أوشابتي[*] ومرورا بفتح الفم[*]، ونهاية بالطقوس التي تقدم القرابين من خلالها، تلك الطقوس التي تدوم وتتوارث جيلا بعد جيل، مما جعل زاومخو يفخر بأنه قد أجرى وقفا يضمن له العناية بمنزله الأبدي بعد موته : "أوقفت قطعة من الأرض على ضمان إمدادي بالقرابين الجنازية في بيتي الأخير، على أن يحصل على جزء من الدخل خدم الكا[*]. عليهم مسئولية صيانة المقبرة، وإحضار الماء، وإجراء طقوس تقديم قرابين الخبز، وسكب الماء أمام تمثال الميت"[٢١].

لقد أهتم المصري القديم بالطقوس الجنازية، ووجه كبير اهتمامه إلى الحياة بعد الموت، المصري القديم لم يكن يشغله الموت الأول، ولم يكن يخافه، وإنما شغله الموت الذي يتعرض له في الدار الآخرة إذا لم يجهز له نفسه. من هنا كان انشغاله بتجهيز قبره بالعديد من الأطعمة والأشربة التي تحفظ له حياته، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يعد نفسه للإجابة على أسئلة القضاة في المحكمة الإلهية، بما يضمن له التبرئة، والانضمام إلى طائفة الآلهة.

هذا هو الزمن الروائي الذي انشغل الكاتب من خلاله بالدخول عبر بوابة العصور السحيقة، ليرسم لنا من خلالها صورة تجمع ملامح ذلك العصر الذي تفصلنا عنه آلاف السنين، وإن كنا لا نعدم بعض الإشارات التي تشي بمدى العلاقة التي تمزج بين الواقع والأسطورة. فالكاتب يعرض لتاريخ مصر على مدى عصور متعاقبة من الاستعمار الذي تعرضت فيه للظلم من أمثال زاومخو، وغيره من سادة القرى، فالريف المصري، بشكل خاص، عاني فلاحوه القهر تحت سيادة المستعمرين الذين تركوا آثارهم السلبية على أهل القرى العديدة التي تمثل قرية ونيس رمزاً لها، ويمثل زاومخو واحداً فقط من هؤلاء الذين تعاقبوا عليها، واستغلوا ثرواتها، وحرموا أصحابها التمتع بخيراتها.

والكاتب من خلال أحداثه يتحدث عن علاقة الفرعون بالولاة، وبالرعية، فيصور هذه العلاقة بقوله : "الفرعون هو ابن الإله. وكل ما يفعله يتحقق بإذن الله، وبعون منه. إن جلالته هو صاحب الأمر. إليه تأتي الأبدية، وقد وضعت الآلهة حكمة الملك تحت أقدامه"[٢٢].

وإذا كان تاريخ مصر القديمة قد سجل لنا ملامح هذه السلطة المطلقة للفرعون، فإنه قد كتب أيضاً سطور الثورة الاجتماعية في مصر الفراعنة، حيث صور مظاهر تمرد الشعب على حكم الفرعون، فوقفوا أمام الملك الذي ينعم مع الحاكم والكاهن بخيرات البلاد، في الوقت الذي يترك لهم الفتات[٢٣].

ولقد أفاد محمد جبريل من هذه التغيرات الاجتماعية في مصر الفراعنة، وذلك بتوظيف مدلولها في مصر الحديثة، وذلك عن طريق الأحداث التي يعرض من خلالها لرد زاومخو على السؤال الثالث والثلاثين للإله أوزوريس : "هل استخدمت قوتك في نصرة الحق والعدل، والوقوف بجانب كل مضيء؟"[٢٤].

يرد زاومخو على هذا السؤال بقوله : "جاء زمان قيل فيه إن حكم البلاد لم يعد للملك الذي أقسمنا له يمين الولاء، ولا للموظفين الذين يعملون في خدمته. استولى على الحكم قوم بلا أصل محددا تدفقوا من مناطق مجهولة. هبطت جماعاتهم كالجراد. دمروا كل ما لقوا في طريقهم، انشغلوا بالسلب والنهب..، فلما استقرت لهم الأمور، اعتبر كل منهم نفسه ملكاً، وتحولت البلاد إلى إمارات وإقطاعيات، وصار القتل لأتفه الأسباب"[٢٥].

هذا التصوير لحال البلاد التي عاشت تحت حكم العديد من المستعمرين الذين تعددت أجناسهم، وأسلم كل منهم البلاد إلى من يتلوه؛ ليسلب البقية الباقية من حقوقه، فيضيف إلى سلبها إزهاق الأرواح، دون وازع أو رادع.

هذا التفسير بالطبع، إذا اتفق أن الأسطورة لحظة من لحظات تشكّل الحياة الاجتماعية، مع الأخذ في الاعتبار تلك العلاقة التي تجمع بين الرمز والأسطورة[٢٦].

إذا انتبه البحث إلى تلك العلاقة، فربما يضيف موقف زاومخو الثائر جديداً إلى رمزية الأسطورة، التي تمثل المصري القديم في استكانته ثم ثورته، وهذا ما يعبر عنه الكاتب : "رأيت في الحلم، كأنما تمثال الإله بتاح يقف أمامي. وقال وهو يشهر سيفاً : خذه وأطرد الخوف من نفسك ! وصحوت – ذات ليلة – على وقع أقدام هامسة تقترب من غرفتي. نفضت النوم، وتناولت سلاحي القريب..، تملكتني الثورة، وصوت كفهد جنوبي ألقيت برمح في يدي، استقر في جسد رئيسهم. أطلق آهة ألم، ثم سقط صريعاً. فر أعوانه مذعورين، وتناثروا في جوف الصحراء ....، واختفت صيحات الليل : قف أحدهم قادم. أحدهم يتحدث بلغة أجنبية"[٢٧].

وإذا عدنا إلى النص السابق، سنجد تطورات ردّ الفعل : رأيت في الحلم / اطرد الخوف / صحوت ذات ليلة / نفضت النوم / تملكتني الثورة / ألقيت برمح في يدي / اختفت صيحات الليل.

فهذه الأفعال تتطور من الحلم إلى الواقع الذي انتهى بالثورة التي أخرجت المستعمر الأجنبي من البلاد، وأضافت المزيد من الانتصارات التي عبر عنها الكاتب من خلال نختي، أكبر أبناء زاومخو، الذي يعمل بجيش الفرعون، يقول : "وحين تجرأت البلاد الأجنبية، ولم تأبه بتهديدات رسل جلالته، اعتبرتها طبلاً أجوف، فأهملتهما. وانقض نختي بجنوده على الأعداء...، كسر نختي ظهر الأعداء إلى الأبد. دمرهم كأنهم لم يوجدوا أبداً، ووسع الحدود إلى أبعد مما فعله آباؤه، وخلد اسم الفرعون في البلاد النائية التي لم يسمع بها أحد، وعاد على رأس جنوده بسلام، من خلفه الأسرى بلحاهم وشعورهم الطويلة. نكشوا رءوسهم، ونطق الألم في وجوههم"[٢٨].

من هنا تنشأ إشكالية الواقعي والأسطوري؛ فالجوهر الأسطوري للحياة الإنسانية أمر لا نقاش فيه. "ذلك أن الإنسان القديم – كمقابل للوجود الإنساني الدوني – ومن ثم أخذ العنصر الصدامي في المنظومات الأسطورية الكلاسيكية بعداً عمودياً أي صدامات بين قوى فوقية، وقوي إنسانية دونية، في حين نزلت القوى الأسطورية المعاصرة من عليائها الأولمبي لتصبح واقعاً عيانياً متغلغلاً في نسيج الحياة الاجتماعية، ممسكاً بأعطافها"[٢٩].

إذاً، لقد تشكلت أسطورة أوزيريس في وعي المبدع، من منظور الفكرة التي وسم بها ذلك الإله، فهو يمثل العدل الكامل، مما يؤيد مقولة كلارك : "كان عهد

أوزيريس إذن عصراً ذهبياً، ومثالاً تتطلع لاحتذائــــه الأجيـــال التاليــة. ولقـد آمـن المصريون طيلة تاريخهم بوجود عصر ساد فيه العالم الكمال"[٣٠].

فاعترافات سيد القرية، باستلهامها للأسطورة، تمثل زمناً ممتداً داخل التـاريخ؛ لأنه "قد تشكل من خلال التزاوج بين عالمين يصطرعـان دائمـاً: الأرض والسـماء، العاطفة، والغريزة والعقل محاولة عبور الصراع والكثرة إلى الوحدة، محاولة إيقـاف منظور الزمن المتتابع، الهرب من شباك التحولات وشراك المتغيرات التي هـي فـي قلب أعماق فعل الحياة إلى قطب يجمع النقيضين؛ قطب لا يعرف حدوداً بين المـوت والحياة والميلاد والانقضاء؛ لأنه قطب الخلود والبقاء الأبدي والأزل السرمدي؛ قطـب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن"[٣١]. فالزمن الأصلي في رواية محمد جـبريل، هو زمن مصر القديمة، وروايتنا "هي رواية فرعونية الشكل والأحداث والشـخصيات لكنها رواية تعكس لنا أصداء الزمن القديم علـى حياتنـا المعـاصرة بكـل نبضـه وصراعاته وتناقضاته"[٣٢].

وهنا تتأكد لدى البحث فكرة الرمز الذي تحمله الأسطورة، وكيف أفاد الكـاتب من مادة الأسطورة للتعبير عن الأزمان التـي يتعـرض لـها مجتمعـه، والأحـلام والطموحات التي حركت العقل نحو ماضيه ليخرج منه برؤية حاضرية.

وهذا ما يشير إليه أحد النقاد بقوله : "اعترافات سيد القرية لمحمد جـبريل، أو اعترافات زاومخو كما كان عنوانها حين نشرت مسلسلة فـي جريـدة المسـاء لأول مرة(*). هذه رواية فرعونية ذات إسقاطات على الحاضر، تتسم بالأصالة الكاملة مـن حيث التصور والتنفيذ على السواء"[٣٣].

هنا يفرق البحث بين زمنيـن داخـل الخطـاب الروائـي: "زمـن القصـة Story Time الذي هو كما يقول أوزوالردكر زمن الحكاية أو الزمن الخاص بعـالم خاص ينبعث أو يستثار، وزمن الكتابة Writing Time أو زمن القص وهو الزمـن المرتبط بعملية السرد والحكي الحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلاً"[٣٤].

إن زمن القصة في روايتنا زمن لانهائي، زمن يصلح للماضي والحاضر، بـل وللمستقبل، زمن ينطوي على المزيد من الرموز الأسطورية، التي تحلم بـالمزيد مـن موروثات المدينة الفاضلة، فهو زمن فضفاض مرن، يحوي بطل الرواية، كما يحـوي مبدعها، بوصفه المرسل، والقارئ بوصفه المتلقي.

زمن يحق له أن يحوي من سيأتي في زمان آخر، يتلون معه في طقوسه التي ترمي إلى العدل الكامل والخير الكامل، والحب الذي لا يعرف نقيضاً اسمه الكراهيـة؛

الأسطورة وحدها قادرة على أن تمنح زمن الرواية هذا التجدد والثراء. هذا فيما يتعلق بزمن القصة.

أما فيما يتعلق بزمن الكتابة، فهو الزمن الذي خرج فيه العمل الروائي إلى القارئ، وهو ما أثبته البحث في حينه.

المكان في الرواية والتوظيف الأسطوري :

وإذا كان الزمان والمكان صنوين لا ينفصلان، فإنه يجدر بالبحث أن ينتقل إلى الحديث عن المكان في الرواية.

لقد وضعنا الكاتب منذ السطور الأولى لروايته على أعتاب القرية التي ينتسب إليها زاومخو، "قرية ونيس، القريبة من مدينة أثيب تاوى"[٣٥].

ولأنه الرواية تتحدث في البداية عن الوفاة، فقد اهتم محمد جبريل بتفاصيل المكان : "المبنى من اللبن، مستطيل، جدرانه قوية، مائلة إلى الداخل، تتخللها مشكاوات متداخلة، ونقوش، وعبارات تعاويذ، وصور لأنوبيس وآلهة الموتى، والسقف من جذوع النخيل .... إلخ"[٣٦].

وينتقل الروائي إلى المحاكمة، فيحرص على وصف قاعة الصدق، حيث "ازدان سقفها بلهب النيران وعلامات الحق. المقصورة تتصدر المكان، يجلس فيها أوزوريس على عرشه، يرتدي تاج الأنف بيمينه عصا الراعي، وبيساره عصا النخخ. من أمامه رمز أنوبيس وأبناء حورس وآكل الموتى في أقصى البهو من الخلف، قضاة أوزوريس الاثنان والأربعون ...إلخ"[٣٧].

أما تفاصيل قرية زاومخو، فقد ظهرت بعضها في إجاباته على الأسئلة، وكان النيل بما يحمله من مظاهر التقديس عند المصري القديم، هو البؤرة التي يحدد الكاتب المكان من خلاله وربما يتأكد هذا الزعم لدى البحث، إذا وضع في الاعتبار أن قرية ونيس اقترنت لدى المصري القديم بالزهور التي نبتت في الأرض الطاهرة[٣٨].

والإنبات يتصل بالنيل؛ بوصفه مصدراً للإنبات والنماء، وهذا ما تعبر عنه موسوعة مصر القديمة بتلك المقولة : "ومن مدهشات الصدف أن (هيكانة) السائح اليوناني قد وصف مصر أو بعبارة أخرى الدلتا بأنها منحة النيل، وقد نقل ذلك فيما بعد (هردوت) أبو التاريخ؛ وقد جاء هذا الوصف مطابقاً للواقع بل هو الواقع نفسه"[٣٩].

ولقد منح النيل أسطورة إيزيس وأوزيريس أولى مقوماتها، فقد ذكرت الأسطورة أن أوزيريس علّم المصريين كيف يزرعون الأرض باستخدام مياه النيل؛ ومن ثم فقد أطلقوا عليه اسم الإله أوزير[٤٠].

وكانت مصر الفراعنة تدين بحياتها للنيل على طول واديه الذي يفوق ما سواه من الأنهار(٤١).

ونظراً لهذه الهبات التي ارتبطت بالنيل وفيضانه، فقد وضعوه في منزلة المقدسات، مما حدا بأحد المستشرقين المهتمين بالمصريات أن يتساءل : "فهل من قبيل المبالغة إذن، من المصريين أن يؤلهوا النيل في "حابي" ويمدحوه بالأناشيد المهمة باعتباره الذي يأتي ليطعم مصر أو الذي يجلب الخيرات ويخلق كل شيء طيب؟"(٤٢).

ويعبر محمد جبريل – في تحديده للمكان في روايته – عن ذلك التقديس الذي يعود إلى أن "النيل أقوى من الآلهة، لأنه – إذا قل فيضه – هلكت الآلهة نفسها وهلك الناس، والماشية، والزرع. ولم تعد في الأرض حياة ...، حورس يبشر بمقدم الفيضان السنوي. يأتي في وقته، ويذهب في وقته المياه الحمراء تطلع عند منف مع مطلع نجم الشعري اليمانية، قبيل فجر الشمس. يلقح النهر العظيم أرض الوادي بمياهه، ويأتي ماء الحياة من السماء. تلتهب، وتزلزل الأرض ، لتسيل دموع الإلهة إيزيس، تأتي من الجنوب، تكمن فيها روح أوزوريس الخالدة، تفد بالطعام والمؤن والخضرة، وتروى الحقول القريبة، والبعيدة عن مصادر المياه، فتضحك الحقول، وتزدهر الضفتان، وتتساقط قرابين الإله حابي"(٤٣).

وربما يطول هذا الاقتباس، ولكن ما ألجأ البحث إلى ذلك، هو تلك العلاقة التي تربط بين المكان الأسطورة التي شكلت الاهتمام به، من خلال اعتقاد المصري القديم بأن ماء النيل يكثر ويأتي فيضانه، نتيجة لدموع إيزيس التي تبعث الحياة في زوجها أوزيريس، وابنهما حورس.

من هنا كان رمز الماء، لكونه "مصدر كل إمكانيات الوجود، مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم، و الشكل الأول غير المتميز وغير المتحقق من المادة. سائل من خلاله يتحقق الكل كما أشار أفلاطون"(٤٤).

لقد شكلت الأسطورة ملامح المكان، فكانت ترد على لسان زاومخو عبارات، مثل : "أمرت الفلاحين أن ينصبوا التماثيل التي تحاكى إلهنا المبجل أوزوريس في حقول البردي، ليطردوا الشياطين والأرواح المؤذية. فلا تسبب الجدب والقحط..، إن أوزوريس المبجل هو إله الزراعة. الموت، فالحياة مرة ثانية. سنابل القمح تنبت في جسده، وهو الشجرة الوفيرة الثمار، والأرض السوداء التي تهب الخضرة"(٤٥).

الشخصية في الرواية والتوظيف الأسطوري :

وإذا كانت الأسطورة قد شكلت المكان، فقد أسهما معاً في رسم ملامح شخصية زاومخو، تلك الشخصية التي بدأ الكاتب في إدخالها في الإطار الروائي، منذ وضعه لعنوان الرواية، فهو يقرن بين كلمة اعترافات، وجملة سيد القرية، وذلك دلالة على تلك العدالة التي تقيمها محكمة الآخرة، فقد استدعى شخص أوزيريس؛ ليكون الضمير الواعي بفكرتي الخير والشر، وعاهما جيداً بعد معاناته وعذاباته مع أخيه الذي أمعن في تعذيبه؛ بتقطيعه وتوزيع أشلائه على أقاليم مصر؛ شمالها وجنوبها. فرحلة إيزيس خلف أوزيريس، لابد أن تكون لها ثمرة في النهاية، لابد أن يعلو صوت الحق في صدر أوزيريس، بعد أن اختار أن يبقى في عالم الأموات، لكي يحاسب البشر على أعمالهم ويصوره شكري عياد هذا الانبعاث الأسطوري، بقوله : "وهكذا بقى الشكل القديم : الحياة التي تنبعث من الموت. البطل الذي يموت ليبعث في عالم أرحب. المجتمع الذي يتخلص من بطله الفاني ليجدد حياته بروح فتية. روح الخير التي تمزق أو تدفن لتظل حية وتؤتي ثمارها الطيبة"(٤٦).

والكاتب يرسم ملامح شخصية زاومخو، منذ بداية سطور الرواية، فيقول: "مات المواطن زاومخو، سيد قرية ونيس"(٤٧). فيشير إلى سيادته، التي تظهر مفرداتها في طقوس وفاته، فقد لفت الأعضاء في الكتان، إنه هو النسيج الذي كفن به الإله أوزيريس عند رحيله إلى الغرب، لما ذبح أهل زاو مخو بقرة كبيرة، وحمل جزء منها ليوضع في قبره، ويصل إلى قبره في موكب عظيم يشي بعظم مكانته، مما يجعل أهل القرية يتعجبون لما رأوا، "وقالوا : ما أحسن حظ هذا الرجل. لقد أحبته الآلهة بدرجة عظيمة، حتى جعلته يصل إلى الغرب، يتبعه كثيرون من أهله وأصدقائه وأتباعه وخدمه"(٤٨).

ويكشف لنا الكاتب، شيئاً فشيئاً، عن المزيد من حياة هذه الشخصية، فيصور انتحار زاومخو في حوار ساخر بين الكهنة، بقوله : "قال الكاهن: أعد إليه – أيها الإله – شبابه، وامنحه حواسه الأرضية، حتى يزين للظهور بصورة طيبة في جنات العالم الآخر. مال كاهن المعبد على أذن الكاهن الجنازي، وقال بهمس: لكن الميت أنهى حياته قبل أن يأتي أوان ذلك"(٤٩).

وتتدرج ملامح الشخصية في الظهور، مع المزيد من الأسئلة التي تلقي عليها، فيبرر (زاومخو) انتحاره بسرد العديد من الأحداث التي ينهيها بالحلم الذي يقربه من حافة الموت، وذلك لاعتقاد المصري القديم في تلك الصلة التي تربط بينهما، إذ "أقام

المصريون علاقات وثيقة مع عالم الآلهة طوال الأيام العادية، وفي المناسبات الرسمية سواء ارتبطت بحياتهم الخاصة أو بمناسبات خارجية ذات طابع ديني.

تبقى حالة أخرى، وهي حالة النوم والأحلام ويبدو أنها كانت بالنسبة لهم لحظة اتصال مميزة مع العالم الغير منظور. ويرتبط النوم بفكرة الموت ولو وقتياً"(٥٠).

ويرتبط الموت – كما يرى د. شكري عياد – بفكرتي القوة والضعف، فالملك إذا أصابه الضعف يقتل، وهذا هو المنطلق الذي اتخذه زاومخو، لكي ينهى حياته بيده؛ وذلك لأنه فقد مقومات قوته بعد تخلي الجميع عنه، بداية من الفرعون الجديد، ونهاية بأبنائه الذين فارقوه؛ نتيجة لرفضهم منطقه الميكيافلي في تبرير بطشه بالآخرين.

يقول د. شكري عياد، في تعليقه على توظيف أسطورة أوزيريس في الإبداع الأدبي : "وكأن الحضارة الزراعية حين نبهت الإنسان إلى اطراد نواميس الحياة، قد ألزمته أن يفرق بين قوتين في هذه النواميس : قوة خيرة وقوة شريرة. فطالما كان الخيرات نتيجة لرغبة الإنسان، ومدى قوة هذه الرغبة وقدرتها على أن تؤثر في الحوادث، فليس هناك خير وشر، بل قوة وضعف، والملك يظل ملكاً مادام قوياً وقادراً على الخيرات، ولكنه يقتل حين يضعف ويعجز عن الخيرات"(٥١).

فهذا التصوير لهاتين القوتين يعني أن زاومخو أدرك أن نهايته ستكون بيد أعدائه، فأنهاها بنفسه : "أنا لم أمت بأيدي أعدائي. عشت وسقطواهم. ذهبوا، فلم يبق منهم أثر. وحين أزمعت الرحيل، كان ذلك باختياري، لا من صنع أعدائي، ولا من تدبيرهم"(٥٢).

ومع توالي الأسئلة تتضح الأبعاد الأخرى التي تتحكم في شخصية زاومخو، فهو يرد على سؤال أوزيريس "هل امتدت يدك إلى سرقة ما بحوزة الآخرين؟"(٥٣)، يرد على هذا السؤال بالنفي، في الوقت ذاته، يعترف بما فعله مع هؤلاء المعدمين الذين يعيشون على ضفاف النيل، فيردد : "قيل إني استوليت على أراضي هؤلاء الذين يقيمون على ضفاف النيل وجوانب الترع. ولم يكن ذلك صحيحاً. وهب حابي العظيم أرضي، في توالي أعوام الفيضان، قطعاً زائدة. صليت للآلهة، وقدمت القرابين في المعبد، ووزعت الصداقات شكراً لما حدث. لكن شذاذ الآفاق، ومن لا مأوى لهم، هبطوا كالحشرة الضارة، كالنبات الذي لم يبذره أحد. أقاموا في الأرض. أفلحوها وانتظروا الحصاد. وكان ذلك – كما ترون تعدياً على ما لا يملكون، ورفضاً صريحاً لإرادة الآلهة"(٥٤).

فالشخصية التي يمثلها سيد القرية تعترف بأنها قد طردت من لا مأوى لهم إلى حيث جاءوا، إلى الكهوف، أو إلى الصحراء، ويرد في النهاية على سؤال الآلهة بقوله : "لم آخذ قط ما كان في حوزة الآخرين"(٥٥).

ويتكرر هذا الرد من زاومخو، حينما يسئل : "هل قتلت نفساً بغير حق"؟(٥٦).

يرد على هذا السؤال بسرد العديد من الوقائع التي تبرر إقدامه على القتل، ثم يردد : "لم أقتل ولا حرضت على القتل. وعندما أمرت بإزهاق روح إيتسن، فلأنه كان عدوي"(٥٧).

وحينما يوجه أوزيريس السؤال الثامن إلى زاومخو، بقوله : "هل وقعت ذات يوم أسيراً للغضب؟ وهل تصورت نفسك الفرعون، فاستخدمت السوط مثله؟"(٥٨).

تكون الإجابة من زاومخو هي قوله : "أنا لم أكن فظاً ولا نزقاً، ولا أرضيت لجام حمقي، فأجبر الفلاحين على أن يظلوا عندي بغير إرادة منهم، ولا أهتم بما يقوون على أدائه لكنني لم أقدر أن أرحم هؤلاء الذين أصاخوا أسماعهم لصوت الشر، فتمردوا – بلا وازع – ضد ابن الآلهة. ألم يذبح الملك أعداءه، ويقضي على أبنائه، عندما دبروا للثورة عليه ؟ أنا لست إلا حملاً ضعيفاً في خراف الملك!" (٥٩).

ومن خلال هذه الإجابات، يسعى محمد جبريل نحو التركيز على نموذج الديكتاتور أو الطاغية، الذي يتعامل مع الشعب من منطلق الاستعلاء الاجتماعي، والذي يفرض عليهم الخضوع الدائم لسلطانه(٦٠).

وليس أدل على استبداد هذه الشخصية، من تلك الإجابة التي رد بها على السؤال العشرين : هل توخيت العدل والأمانة في معاملاتك بالأسواق؟(٦١)

ويرد زوامخو بعد سرده وقائع طرده لأحد أفراد رعيته من الأرض التي زرعها على ضفة النهر : "لو أنه عرض أن يظل في الأرض، أجيراً مع الفلاحين الذين تشملهم رعايتي، فإني كنت سأوافق على بقائه في الأرض، لا يغادرها. لكنه أصر على أن يعتبر ذلك الجزء من أرضي أرضه"(٦٢).

فالشخصية تعبر عن مدى نزوع صاحبها إلى السيادة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من دلالات، تحمل العبودية للآخرين، وتمثل ملامح سيد القرية في فترات بعينها من التاريخ، أي أنها لا تمثل سيد قرية بعينها، وهذا ما يؤكده الرأي النقدي القائل بأن اعترافات سيد القرية أجادت "توظيف التراث الفرعوني من خلال وقوف المواطن زاومخو أمام محكمة العالم السفلي التي يترأسها أوزوريس يرد المواطن على أسئلة المحكمة الاثنين والأربعين، ومن خلال الأجوبة تتكشف لنا محاولة الشخص المدان في

أن يسربل جرائمه وخطاياه بأردية البراءة ومحاولات الإقناع الزائفة ومع أن الدفاع شخصي ويتناول حياة إنسان بعينه إلا أننا نستطيع التعرف على أنماط وقضايا حياتنا المصرية الآن"(٦٣).

وهذه هي ميزة التخيل في الإبداع الأدبي؛ يمنح الكاتب آفاقاً جديدة يرتادها، ليعبر من خلالها عن انفعاله بواقعه.

وإذا كانت شخصية زاومخو قد اعتادت – في ردها على أسئلة المحكمة الإلهية – أن تنفي كل الاتهامات الموجهة إليها، في الوقت الذي تكشف الوقائع التي ترويها عن صحتها، فإن هذا ما يعبر عنه ول ديورانت بالاعتراف السلبي. "ومن الطرق الأخرى أن تعلن الروح براءتها من الذنوب الكبرى في صورة "اعتراف سلبي". وهذا الاعتراف من أقدم وأنبل ما عبر به الإنسان عن مبادئه الأخلاقية : سلام عليك أيها الإله الأعظم رب الصدق والعدالة ! لقد وقفت أمامك يا رب؛ وجئ بي لكي أشاهد ما لديك من جمال. أحمل إليك الصدق. إني لم أظلم الناس. لم أظلم الفقراء... ولم أقتل إنساناً...، ...، أنا طاهر، أنا طاهر، أنا طاهر"(٦٤). وهذه الاعترافات السلبية التي عرض لها ول ديورانت، وتكون في قوامها الأسئلة التي تتوجه بها الآلهة إلى من يقف أمامها في محكمة الصدق الإلهية.

وهذا الرأي سار على هديه أحد النقاد، في قوله : "والرواية رغم توغلها في التراث المصري القديم، أو الفرعوني، بهدف كشف دروبه تدخل في رأي ضمن ما يمكن تسميته "أدب السيرة الذاتية الإنكارية"(*) أو "أدب الاعتراف الإنكاري" الساعي إلى تغيير السلوك الإنساني من خلال الأدب، خاصة إذا كان أدباً لا يألو جهداً في الاهتمام بالحاضر وقضاياه، فكما أن لكل شعب مفتاح لفهم طبيعته وأيديولوجيته وسلوكه الخاص، فإن الشعب المصري لم يتخذ سوى العقائد الدينية مفتاحاً لشخصيته، والتي عبر عنها محمد جبريل من خلال المفهوم الميثولوجي كمحاولة جادة على طريق البحث عن شكل روائي جديد في الأدب العربي"(٦٥).

فهذا المفهوم الميثولوجي، هو ما يقصد به التحويل الأسطوري، لدى ديكسون، وهو التعبير عن الواقع، من خلال صلته بالأسطورة(٦٦).

وفي هذا تأكيد على صلة الأسطورة بالواقع؛ حيث إن "النفس البشرية بصراعاتها الداخلية والخارجية تتماثل في جميع القصص. وأن المعنى في الأسطورة ليس مقصوراً فحسب على أحداث بعينها وما تسوقه إلينا من سياقات معينة"(٦٧).

وعلى هذا، فالمبدع هو الصوت الرافض لكل أنواع الاستبداد التي تمارس على الرعية من خلال شخصية زاومخو، تلك الشخصية التي تفكر في الشر، وتجيد صنعه، وكأنها شخصية "ست" الشريرة، تلك الشخصية الضد لأوزيريس التي أجاد الكاتب خلقها من جديد، وذلك من خلال المرآة :مصقولة التي عكست تفاصيل شخصيته؛ في أسئلة الآلهة، والتي تعكس واقع المتلقي الذي يقرأ هذا العمل الإبداعي من منظوره الخاص.

شخصية زاومخو، إذاً، ليست لسيد قرية بعينها، بل قد يكون سيداً لقرى أخرى عديدة، في شتى الأزمان والأماكن، مما يجعل الأسئلة الاثنين والأربعين تعكس أبعاد علاقته بالآخر الذي يحيا في محيطه الاجتماعي.

لغة الرواية والتوظيف الأسطوري :

من هنا نأتي إلى النسيج اللغوي الذي انتخبه الكاتب لتوظيف أسطورته، والذي تنوع من خلاله بين السرد والحوار.

ولتعريف مصطلح السرد : "السرد أو الصوت السردي Narration or narrative voice. السرد هو فعل وعملية إنتاج النص السردي. وتختلف أشكال المخاطبة في وجهات نظرها السردية. فقد تستخدم النصوص السردية (السرديات) المكتوبة، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء (أي أسلوب الإبلاغ أو الحكي)، أو السرد بضمير المتكلم، الذاتي Subjective، (أسلوب العرض Showing)" [٦٨].

وربما يكون لاختلاف لغة الكاتب بين السرد والحوار، أثر في تنوع لغة الرواية، فالكاتب اعتمد في مشهد الوفاة على أسلوب العرض : مات المواطن زاومخو/ قدمت الندابات بطبولهن وآلاتهن / قدم أهل الميت للمحنطين كل ما يحتاجونه / ارتدى المحنطون قناعي حورس وتحوت / نقلت المومياء إلى المقبرة في تابوت[٦٩]...إلخ.

وفي بداية مشهد المحاكمة، يتحدث الكاتب بأسلوب العرض أيضاً، ثم ينتقل بالحديث على لسان زاومخو، وذلك في الاعترافات التي جاءت بضمير المتكلم في إجاباته على أسئلة القضاة، والتي تنوعت بين السرد والحوار.

وفي أسلوب الاعترافات نجد أساليب لغوية تكاد تكون خاصة بهذا العصر الفرعوني، فهي تأتي على لسان زاومخو، وفي الوقت ذاته يسوقها ول ديورانت في إشارته لأسلوب الاعتراف السلبي – كما سبق القول –، يقول زاومخو : "لك الحمد أيها المعبود الكبير، يا سيد الحقيقيتين. لقد أتيت إليك لأشاهد جمالك"[٧٠].

هذا إلى جانب العديد من التيمات الأسطورية، التي تتناسب مع ذلك الجو الأسطوري الذي تتحرك فيه الأحداث، من خلال حكى الشخصية : "دخلت قدس الأقداس، وأكلت الخبز في المعبد، وضاعفت القربان، وأكثرت من عدد الأرغفة...إلخ"[٧١].

هذا النص، وغيره من النصوص[*]، يشير إلى تأثر لغة الرواية بتفاصيل الأسطورة التي تمثل علاقة عالم الآلهة بالعالم الإنساني، وهذا ما يميز الأسطورة في أصلها عن الأسطورة التي توظف في الإبداع الأدبي؛ لتكشف عن رؤية الكاتب، وهذا ما يعبر عنه يورلبي؛ بقوله : "إن تلك الاختلافات والتغييرات في شكل الأسطورة حول شيء واحد هي نموذج مثالي للطريقة التي يعمل بها الخيال الكيفي. كما أن التعبير عن الكيف فيما يتعلق بالشكل وبالسرد وبالشعيرة الأسطورية وبالشكل الشعري ليس تعبيراً حرفياً، إنما هي تعبير رمزي. وتمارس اللغة عملها بنفس هذه الطريقة الرمزية الخلاقة، فليس فيها شكل واحد محدد يمكن أن يقال به أي شيء. وتتوسط اللغة بين كلية جميع الأشياء والفهم الخاص للإنسان الفرد. ومن هذه المواجهة تنبع اللغة والأسطورة"[٧٢].

وإذا كان التوظيف الأسطوري يستدعي التيمات الأسطورية، فإن لغة الكاتب قد أسفرت عن نفسها في العديد من المواضع التي يختلط فيها السرد بالحوار، يقول محمد جبريل؛ "إن الشر موطنه القلب، فلا يعبر عنه الفعل وحده.

قال أوزوريس : أنت تلجأ إلى الكثير من الكلمات المحفوظة.

قال زاومخو : هذه يا إلهي الموقر كلماتي"[٧٣].

ويتكرر ذلك المزج بين السرد والحوار في موضع آخر :"ولقد ميزت الخير من الشر وعرفت الله الذي هو في قلوب الناس، فاحترمت كل إنسان. وحرصت على أن أعين العاجز، وأغيث الملهوف، قطع حورس، – في موضعه – لحظات الصمت.

قال : إن أذنت لي المحكمة الموقرة، فإن الرجل زاومخو يلجأ – لا يزال– إلى كلمات كالتي تباع في الأسواق.

قال زاومخو في خوفه : هذه كلماتي يا ابن الآلهة"[٧٤].

فكأن الراوي يدفع عن نفسه – بعبارة : هذه كلماتي – اقتباس هذه الكلمات من أفواه الكهنة، أو من تعاويذهم التي يبثونها في كتاب الموتى، حيث إن "أهم ما تتسم به رواية جبريل الجديدة هي اللغة الشاعرة التي تتسق مع الجو الذي تعبر عنه[٧٥].

والكاتب في روايته لجأ إلى أسلوب الاسترجاع، الذي تناسب مع هذه الأسئلة التي يرد عليها زاومخو في الآخرة. ويرى تشرلر مورجان أن هذا الأسلوب، الذي

يعتمد على تعليق الحدث الحاضر والاسترسال في الاسترجاع، تقنية فنية تجوز للروائي لإثراء الحدث الروائي.

ويرتبط الحوار بهذه التقنية؛ حيث يلجأ إليه الكاتب، رغبة منه في تطوير القصة، ومنح الشخصية المزيد من النضج(٧٦). وهذا ما لجأ إليه محمد جبريل في اعترافات سيد القرية.

وعلى هذا، فإن اللغة في رواية اعترافات سيد القرية تميزت ببعض السمات، منها:

- استخدام تكنيك الاسترجاع، بما يتناسب مع الأسلوب الاستفهامي للرواية، بينما اختفى تكفيك تيار الوعي.
- تهتم لغة الرواية بتفاصيل وجزئيات حياة زاومخو، مما يعكس حس الكاتب الحكائي الخاص به.
- ارتباط اللغة بالرموز والتيمات الأسطورية.
- يعكس الحوار صورة الذات والآخر، من خلال أسئلة القضاة، ويكون ذلك من خلال علامات التعجب أحياناً – كما سبق – والصمت في أحايين أخرى كثيرة؛ اعتماداً على وعي المتلقي بالتيمات الأخلاقية التي تشكل وعيه الإنساني على مر العصور.
- ترسم اللغة ملامح شخصية زاومخو، المليئة بالمتناقضات الكامنة في حياته.
- يهتم الكاتب بتفاصيل المكان، فيحرص على وصف مقبرة، زاومخو، ووصف قاعة الصدق، فضلاً عن بيت زاومخو، وغيره.
- تتسم لغة الكاتب بالرهافة التي تشى بها العديد من النصوص السردية في الرواية(٧٧).
- يلجأ، الكاتب إلى الاقتباس في بعض المواضع من الرواية، وكأنه من كتاب الموتى(٧٨).

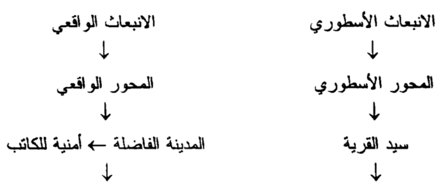
وإذا كان النسيج اللغوي هو الذي وظف أحداث الأسطورة في إطارها الزماني والمكاني والإنساني، فإن القالب الروائي عليه أن يجمع هذه الشتات في شكل روائي.

وهنا نجد البحث أمام الرواية في تقسيم الكاتب لها إلى وفاة، ثم محاكمة، ثم مرافعة ختامية. وهذا يعني أن الرؤية هنا أرضية سماوية، تربط بين الحلم والواقع، بين المثال والحقيقة، وذلك من خلال البناء الأسطوري الذي استخدم تيمات الأسطورة للتعبير عن الواقع الإنساني.

إذاً، فالمبدع الذي يستلهم الأسطورة "لا يصنع أساطيره من الخيال المجرد، بل إنه يعود إلى الأساطير القديمة ويعيد بناءها من جديد، بحيث تتلائم مع أهدافه"(٧٩).

يمسك الكاتب بأهداب الأسطورة منذ بداية الرواية، فهو يتحدث عن الموت، ومن ثم عن عقيدة البعث والخلود التي آمن بها المصريون القدماء، وهذا ما جعل محمد جبريل يستدعي إله الموتى، أوزيريس، هو ومحكمته الإلهية التي تتألف من اثنين وأربعين قاضياً.

ومن خلال هذا البعث الجديد للأسطورة، تنشأ هذه العلاقة بين الأسطورة والواقع :-



الرموز والتيمات الأسطورية — رفض للمستعمر والثورة عليه

فالرواية من هذا المنطلق ربما تعبر عن "حلول ملائكية طوباوية تتحطم على صخرة الواقع"[٨٠].

وربما تكون الثورة واليوطوبيا في غلاف الأسطورة، بما فيه من غموض وتهويمات[٨١].

هذا الوعي الروائي بالتراث الأسطوري، جعل النظرة إليه تتبدل؛ إذ "أصبح يُنظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية للشعب، ويمثل خصائصه النفسية، وأصالته في مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة"[٨٢].

فهذه الأسطورة التي انتخبها الكاتب من التراث الفرعوني، تمثل في زاويتها البدائية عجز الإنسان عن اكتشاف الأسباب الحقيقية لما يقع أمامه من ظواهر[٨٣].

أما الزاوية الأخرى، الواقعية، فتتركز في محاولة هذا الإنسان "وقدرته على صنع الأسطورة، من أجل إيجاد ميثولوجية جديدة بوسعها أن تكون دليلاً للسعادة، لضرب من فردوس أرضي"[٨٤].

من هنا، يمكن الزعم بأنه إذا كانت الأسطورة في نشأتها هي هروب من مواجهة الظواهر التي يعجز المجتمع عن تفسيرها، فإن توظيف الأسطورة؛ هو نوع من التعبير الرمزي عن قضايا وهموم ذلك المجتمع الذي أعيته الأزمات الطاحنة؛ من استعمار أجنبي، وحروب في مواجهة قوى شرسة. وغيرها من الآليات التي صنعتها تلك الرمزية، التي حاولت إيجاد إجابات صادقة تبرر مرارة هذا الواقع، فهي ممثلة في

ذلك السيد الذي طغى، وذلك المستعمر الذي بغى، وغيره من التيمات الرمزية التي غلفتها الموتيفات الأسطورية.

ويتحدث د. شاكر عبد الحميد عن طقوس هذا الإبداع الذي يوظف الأسطورة، ويطلق عليها مصطلح الحلم والخيال البصري، ذلك الخيال الذي ينمو داخل (عين العقل)، "وفي دخل "عين العقل" هذه يرى الإنسان ذكريات الأحداث الماضية، ويتخيل وقائع المستقبل، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان. هذه الحالة هي الأقرب لما يسمى بالخيال البصري. وهي شديدة الصلة أيضاً بأحلام اليقظة، فانتازيا الداخل والخارج. فالخيال البصري يكثف أي خبرة، والمتخيل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل"[٨٥].

إذاً فقد أنتج محمد جبريل هذا السياق الروائي، من خلال الاندماج الكامل في الأسطورة الفرعونية، التي تصور الصراع الأزلي بين قوى الخير وقوى الشر ولقد ساعد هذا السياق الاستفهامي في تكثيف الرؤية التي تبناها الكاتب، في التعبير عن هذا الصراع.

ولعل النهاية، الاستفهامية أيضاً، لها دورها المهم في تأصيل هذا الصراع؛ فالتساؤل الذي ينهى به محمد جبريل المرافعة الختامية، يدخل المتلقي إلى حومة الأسطورة، لينتصر للخير الذي يمثل أوزيريس. "وملأ الصوت الإلهي قاعة الصدق بالسؤال : ما قرار الآلهة؟"[٨٦].

هذا الاستفهام يحمل دلالة قوية على عدالة الآلهة المقدسة، هذا على الرغم من أن الآلهة تكتفي بالمشاركة في المعنى العام للأسطورة؛ ذلك المعنى الذي يؤكد المغزى الذي يرمي إليه الكاتب من خلال أحداث الرواية[٨٧].

وربما يساهم هذا المغزى في إثراء النسق الروائي القائم على هيكل هذه الأسطورة، مما يجعل "النهاية المفتوحة المتمثلة في إنهاء الرواية بينما أوزوريس يستشير الآلهة أعضاء المحكمة قبل الحكم على الميت – الشخصية، جاءت موفقة وضرورية، فالعمل الروائي المعتمد على الإفصاح التدريجي عن جوهر شخصياته وعلى نمو الحدث وتكشف أبعاده بشكل خطيّ، لابد من العمل على توسيعه قدر الإمكان بإحداث كسر أو مفاجأة في تسلسله المنطقي"[٨٨].

من خلال ذلك النسق الأسطوري، وهذه النهاية الملائمة، تتبدى للبحث ملامح التوظيف الأسطوري في رواية اعترافات سيد القرية، وذلك من خلال توظيف المبدع لذلك التراث الأسطوري؛ للتأكيد على حركة الوعي الجمعي التي تعني ارتباطه

بالآخرين، في نطاق مجتمعه، وذلك من خلال تلك الرموز الأسطورية التي يستعين بها في التعبير عن نفسه، من ناحية، وعن مجتمعه، من ناحية أخرى.

وهنا يتجلى دور الأسطورة في إحداث التغيير الاجتماعي، الذي قد يوازي ما يحدثه العلم من تغيير. "ولما كانت الأسطورة من حيث هي أحد أشكال الوعي الاجتماعي تتضمن رؤية معينة وفهماً خاصاً للعالم بما فيه المجتمع البشري، فإنها تصبح الأساس للعديد من حركات التغيير الاجتماعي عبر التاريخ البشري. ولنفس السبب تتكون حركات اجتماعية تقوم على أساس فهم عملية للمجتمع، هو بدوره أحد أشكال الوعي الاجتماعي، يتضمن رؤية وفهماً خاصاً للعالم بما فيه المجتمع البشري"(٨٩).

ويبقى أن هذا التوجيه لا ينتظر التغيير الآني، فقد يُرسي رؤية مستقبلية؛ تحصدها الأجيال التالية، ويبقى الرمز على فنية ذلك التوجيه؛ مما يدعو تشارلس مورجان إلى التأكيد على أن "الفن لا يكون أبداً دواءً لشفاء عصر ما. إنه نبأ عن الواقع معبر عنه في رموز وأفراح وترانيم ورؤى مسحورة، والعصر الذي لا يستطيع أن يقرأه يعجز عن تركيب تجاربه المتفرقة، ويضيع بين الزحام"(٩٠).

إذاً، الأسطورة هي عودة إلى التراث، نوع من الاستعلاء على أزمات الواقع، على حقائقه التي لا يمكن التكيف معها، في الوقت ذاته.

وليست العودة إلى الأسطورة شغفاً بالماضي، بقدر ما هي نوع من صياغة الحلم للمستقبل.

إن الأحداث بتناقضها، هي التي تُكون الوعي بالحاضر، مع الحرص على تغييره، في المستقبل، إلى الأفضل.

وهذا هو الفارق بين الوجود الاجتماعي؛ بوصفه واقعاً، والوعي الاجتماعي؛ بوصفه فعلاً مرتداً لهذا الوجود الواعي.

إذاً، من عالم الأسطورة، الذي يجمع بين السلطة الغيبية بقدسيتها، والسلطة الإنسانية بنوازعها العديدة، نشأت اعترافات سيد القرية.



الخاتمة

- الأسطورة هي فجر الإبداع، النواة التي اعتمدت الحكي وجذبت من خلاله الإنسان الأول، ذلك الإنسان الذي لم تكن الأسطورة بالنسبة له أكثر من مصدر للحكايات التي يلتفت انتباهه إليها.

أما الإنسان في العصر الحديث. فقد أصبحت الأسطورة بالنسبة له مصدراً لتفجير طاقاته الإبداعية. هذا في حالة المبدع، أما المتلقي، فإنه يستقبلها في شغف يخالطه شوق الإنسان الأول إلى انخيال المحكي، مع إعمال العقل؛ بحثاً عن منطق هذه الأسطورة؛ وسعياً وراء فلسفتها التي تتواري بين سطور عمل المبدع.

من هنا. كان هذا التناول لرواية : اعترافات سيد القرية، للكاتب الروائي محمد جبريل.

- اعترافات سيد القرية للأستاذ محمد جبريل، جزء من تيمة اجتماعية، يحرص المبدع من خلالها، على وضع سيد القرية – على الرغم من هيمنته السابقة – في وضع المسئول، بعد أن كان يضع الآخرين دائماً رهن السؤال والاعتراف.

من هنا، نرى مدى التناقض بين مفردات عنوان الرواية، ولقد أراد الكاتب بهذا التناقض أن يسخر من واقع ذلك السيد، الذي سوّاه الموت مع غيره عن العامة، بعد أن كان يتعالى عليهم في حياته.

- الاعتراف ودلالته في العنوان، يحمل هذه الرؤية التي أرادها المبدع لعمله؛ فهو يكثف ظلال رؤيته في تلك الدلالة التي قصد بها التحرك نحو عقل المتلقي، وأن يلقي عليه أسطورته التي تحمل بعداً اجتماعياً أراده دون غيره، وعناه لذاته.
- رمزية سيد القرية لها دلالاتها أيضاً، فإله الموتى يسوى بين الأحياء بعد موتهم، يسوى بينهم في شكل رمزي، يستدعى إلى الأذهان فكرة الثواب والعقاب، تلك الفكرة العقدية التي ظهرت في ذلك الثوب الأسطوري، وطورت الأديان السماوية من مفهومها.
- الأسطورة وتوظيفها في العمل الروائي، يكثف الدلالات الرمزية في النص الروائي، الذي يخضع لطقوس هذه الأسطورة، لا من حيث المضمون وحده، بل من حيث الشكل أيضاً؛ فقد اتخذ البناء الروائي شكلاً جديداً يتناسب مع ملامح الأسطورة؛ تلك الأسطورة التي تعد الأشهر في التراث الفرعوني، والتي

استدعاها الكاتب إلى عمله الأدبي؛ فخضع لطقوسها، وتشكّل في إطار جديد يضمن للمبدع المزيد من التجدد.

- الاهتمام بالإبداع الأدبي الذي يستلهم الأسطورة، يقوم بالتعامل مع المبدع في قالبه اللغوي الذي صاغه في شكل روائي؛ وذلك من خلال توظيفه لذلك التراث الأسطوري؛ تأكيداً على حركة الوعي الجمعي التي تعني ارتباطه بالآخرين في مجتمعه، والاستعانة بالرموز الأسطورية في التعبير عن نفسه، من ناحية، وعن مجتمعه من ناحية أخرى.
- ليس من المتوقع أن يأتي المبدع بتلك الأسطورة لذاتها؛ وإنما لينقل بها رموزها، ودلالاتها العميق التي نُسجت في الأذهان على مدى تراثنا الطويل. فلقد ارتبط اسم أوزوريس بإله الخير، ومحاكمته لسيد الفرية تعني إحلال معاني الخير والعدل على الأرض.
- فقلم المبدع ينسج خيوط تلك الأسطورة، لينقل لنا فكر وعقيدة المصري القديم في البعث في العالم الآخر، الذي يُحاسب فيه الإنسان أمام محكمة الآلهة.
- الجدال القائم على مدار الأسئلة الآنفة، يعني مصداقية هذه المحاكمة، وعدم الحكم لصالح زاومخو له دلالته الاجتماعية والدينية، فهو سيد القرية، ولكنه خارج حدود الزمان والمكان اللذين يعرفهما. تلاشت سلطاته، وتضاءلت، بل توارت سطوته، فلم يعد أمامه سوى الانتظار شأنه شأن باقي الرعية.
- ذلك الجدل القائم بين الإله أوزريس وزاومخو، يعكس مدى حرص النفس البشرية على الفوز بالخير حتى النهاية، فهو في الوقت الذي يردد فيه : أنا نقي، نقي، نقي، يعترف – عند سرد الأحداث – بأنه قتل أعداءه؛ وألقى بالرجل الفقير في الصحراء؛ لأنه لم يستسلم لعبودينه؛ ولم يخضع ويذل لإمرته التي لا ترضي بشيء غير الهوان للآخر الذي يقف أمامها.
- إن الرواية بتيماتها الأسطورية، تمثل قطبي الصراع بين الواقع بما يجسده من هموم ومظالم؛ والمثال أو الحلم بما يمثله من رغبات لا متناهية في إزالة كل الظلمات، والانتصار على رموز الشر، في كل الأزمان.

إنه حلم المبدع والروائي محمد جبريل بالمدينة الفاضلة، العالم الآخر الذي تزول فيه كل المخاوف، فلن يبقى سوى الخير الخالص، لن يكون هناك صراع، ستزول هذه الأقطاب المتناحرة، وتتلاشى كل الظلال الرمادية، لتفسح مجالاً لصورة يتصدرها الأبيض؛ بظلاله النورانية المتحدة مع نور السماء وقمرها الفضي.

الإحالات والتعليقات

١- مصر في العصور القديمة – د. زكي علي وآخرون – مكتبة مدبولي سنه ١٩٩١ ص١٨٣.
٢- المرجع السابق ص١٨٦.
٣- اعترافات سيد القرية – دار الهلال العدد ٥٤٦ /١٩٩٤ ص١٨.
٤- السابق ص٣٤، ٣٧.
٥- اعترافات سيد القرية – أحمد حسين الطماوي – الجمهورية – ٣٠يونية سنة ١٩٩٤.
٦- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر – د. يوسف حلاوي – دار الآداب ١٩٩٤، ص١٦٢، راجع : الأسطورة والشعر العربي – د. أحمد شمس الدين فصول المجلد (١) العدد (٢) سنة ١٩٨٤، ص٤٨.
٧- اعترافات سيد القرية ص ١٣.
٨- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية – إبراهيم محمد علي – جروس برس – طرابلس – لبنان سنة ٢٠٠١، ص٢٩٧.
٩- أم الحضارات – مختار السويفي. الدار المصرية اللبنانية سنة ١٩٩٩.ص٢١.
١٠-الرمز والأسطورة في مصر القديمة – رندل كلارك – ترجمة أحمد صليحة الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨، ص٦٥.
١١-اعترافات سيد القرية وإيجار في التراث الفرعوني – عماد الغزالي الوفد ٢٣ فبراير سنة ١٩٩٥.
١٢-اعترافات سيد القرية ص١٤٥، ص١٤٦
١٣-قصة الحضارة – ول وايريل ديورانت – بيروت – دار الجيل – تونس ١٩٨٨ ترجمة محمد بدران – ج٢، المجلد الأول ص١٥٩.
١٤-اعترافات سيد القرية ص١٤٦

١٥- السابق ص١٤٩

١٦-قصة الحضارة، ص١٦١

١٧- الراوية ص١٢٣ السؤال الثاني والثلاثون.

١٨- السابق ص١٣١

١٩- السابق ص١٣٢

٢٠-معجم الحضارة المصرية القديمة – راجع ص١٩٥، ويشير محمد جبريل إلى هذه الأسطورة كاملة في سرده لقصة اله رع، راجع الرواية ص٦٥.

* راجع في التحنيط : الآلهة والناس في مصر – فرانسوز دونان – ترجمة فريد بوري – دار الفكر العربي – ١٩٩٧، ص١٨٩.
* الأوشابتي معناها التماثيل المجيبة، أي تساعد الموتى وتلبي احتياجاتهم راجع: معجم الحضارة المصرية القديمة، ص٧٧.
* فتح الفم : طقس يقومون به على التماثيل والمومياوات، ثم يعيدون الطقس على الشخص الميت نفسه فوق نعشه. راجع: معجم الحضارة المصرية القديمة ص١٨٧.
* الكا : "Ka كانت الـ كا في الحقيقة مظهراً من مظاهر الطاقة الحيوية كقوة خلاقة وكقوة تحفظ الحياة". معجم الحضارة المصرية القديمة ص٢١٦.

٢١- الرواية ص٨٥

٢٢- الرواية ص٣٢، راجع في هذا الصدد : دراسات في حضارة مصر القديمة – د. سعيد الجوهري – القاهرة سنة ٢٠٠١ ج ١ ص٤٥.

٢٣-راجع الثورة الاجتماعية الأولى في مصر الفراعنة، د. محمد بيومي مهران – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية سنة ١٩٩٩، ص١٠٠، وما بعدها، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر – د. محمد مجدي الجزيري – سلسلة دراسات في الفكر العربي المعاصر سنة ١٩٩٣، ص٩.

٢٤- الرواية ص١٢٦.

٢٥- الرواية ص١٢٦، ١٢٧.

٢٦-راجع : المشروع الفكري وأسطورة أوديب (سابق) ص١٧٣

٢٧- الرواية ص١٢٧،١٢٨

٢٨-الرواية ص١٣٣
٢٩-في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة المغربية – بنغيسي بو حمالة – فصول المجلد (٤) العدد (١) سنة ١٩٨٣ ص٢٢٩.
٣٠-الرمز والأسطورة في مصر القديمة ص١٠١.
٣١-الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير – د. شاكر عبد الحميد – فصول – المجلد (٥) العدد (٤) سنة ١٩٨٥، ص٢٣٦.
٣٢- الصناعة والاقتصاد (أدب وفنون) مصطفى عبد الوهاب : اعترافات سيد القرية (سابق).

* نشرت في جريدة المساء من ٥ إبريل ١٩٩٤ إلى ١٩٩٤/٦/١٤، وقد لجأ محمد جبريل إلى تغيير العنوان، نظراً لصعوبته، من ناحية، ولتشمل الاعترافات أي سيد، وفي أي قرية. وهذا العنوان، بلا شك، قد أضاف رمزية جديدة أضافت للبحث متسعاً للرؤية.

٣٣-د. ماهر شفيق فريد – مجلة حريتي – بدون تاريخ.
٣٤-الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير ص٢٤٤
٣٥-الرواية ص٥
٣٦-الرواية ص٧
٣٧-الرواية ص١١
٣٨-الرمز والأسطورة في مصر القديمة راجع ص٦٢
٣٩-سليم حسن – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣، ج١، ص١٢
٤٠-راجع : المعبد في الدولة الحديثة في مصر الفراعنة، د. بهاء الدين إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١، ص٢٩٦.
٤١-راجع عصور ما قبل التاريخ في مصر بياتريكس ميدان – رينيس ترجمة ماهر جويجاتي – جار الفكر المركز الفرنسي للثقافة – القاهرة سنة ٢٠٠١، ص٣٣.
٤٢-عندما حكمت مصر الشرق القديم ج. شتيندورف وآخر – ترجمة محمد العروب موسى – مكتبة مدبولي سنة ١٩٩٠، ص ١٨.
٤٣-الرواية ص٣٤، ٣٥

٤٤- الحلم والرمز والأسطورة - دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر - د. شاكر عبد الحميد - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨، ص١٠٣.

٤٥- الرواية ص ١١٥، ١٤٥

٤٦- البطل في الأدب والأساطير ص٤٠، راجع أساطير عابرة الحضارات، د. محمد خسن عبد الله - دار قباء القاهرة، سنة ٢٠٠٠، ص١٦٥.

٤٧- الرواية ص٥

٤٨- الرواية ص٧

٤٩- الرواية ص٩

٥٠- الآلهة والناس في مصر، ص١٤٨

٥١- البطل في الأدب والأساطير ص١٣٢

٥٢- الرواية ص٢١

٥٣- الرواية ص ٣٤

٥٤- الرواية ص٣٦

٥٥- الرواية ص٣٦

٥٦- الرواية ص٣٧

٥٧- الرواية ص٣٨

٥٨- الرواية ص٤٠

٥٩- الرواية ص٤٣

٦٠- راجع مجلة الثقافة الجديدة - سبتمبر سنة ١٩٩٤، العدد ٧٢ (المحرر) في عرضه لرواية اعترافات سيد القرية.

٦١- الرواية ص٨٦

٦٢- الرواية ص٨٨

٦٣- الصناعة والاقتصاد (أدب وفنون) - مصطفى عبد الوهاب - اعترافات سيد القرية، ٢٨ يونيو سنة ١٩٩٤.

٦٤-قصة الحضارة ص١٦٤، يُشبه هذا حديث زاومخو – قبل المحاكمة – إلى الآلهة راجع الراوية ص١٢-١٧.

* في حديث للكاتب الأستاذ محمد جبريل يقول : زاومخو هو الذات الآنية، – على حد تعبير كاتلين تيكوستون – الذات التي تُعوض ذات الفنان، المقابل أو الشخصية الضد. (من حديث الكاتب إلى الباحثة).

٦٥-اعترافات سيد القرية – قراءة ميثوليوجية – الحسين عبد البصير – الثقافة الجدية يناير ١٩٩٦ العدد ٨٨ ص٢٩.

٦٦-راجع الأسطورة والحداثة – بول ب. ديكسون – ترجمة خليل كلفت – المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٩٨، ص١٦.

٦٧-الأسطورة والمعنى – د. يحيى عبد الله – الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٤، ص٣١.

٦٨-معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ص١٢٨

٦٩-الرواية راجع ص ٥-١٠

٧٠-الرواية ص١٢

٧١-الرواية ص١٨

* راجع الرواية ص١١٤ وما بعدها، ص١٤٠

٧٢-اللغة والأسطورة ص٦٠

٧٣-الرواية ص٢٦

٧٤-الرواية ص٣٣

٧٥-اعترافات سيد القرية مصطفى عبد الوهاب (سابق).

٧٦-الكاتب وعالمه – تشارلس مورجان – ترجمة د. شكري من محمد عياد – مؤسسة سجل العرب – القاهرة سنة ١٩٦٤، راجع ص٢٦٨

٧٧-راجع الراية ص٣٧، ص٩٠، ص٩١، ص١٠٧، ..إلخ.

٧٨-راجع الرواية ص٨، ص٩

٧٩-الأسطورة في الشعر العربي المعاصر– (سابق) ص١٩

٨٠-المرجع السابق ص٧٥.

٨١-راجع : المعرفة – الأيديولوجيا – الأسطورة (المعلوم والمتخيل – جيرهنال والأيدلوجيات – هنري متران – ترجمة بشير القمري – فصول (إبريل – يونية) سنة ١٩٨٥، ص١٣٣.
٨٢-استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور – د. عصام بهى – فصول مج (٢) عدد (١) أكتوبر سنة ١٩٨١ ص١٤٠.
٨٣-راجع : الأسطورة والتراث – د. سيد القمني – سينا للنشر – القاهرة، سنة ١٩٩٢، ص٢٥.
٨٤-الرمز والأسطورة ص ٧٢
٨٥-الحلم وانصهار الأساطير ص٢٤٠
٨٦-الرواية ص١٥٣
٨٧-راجع الأسطورة والمعنى ص٢٣
٨٨-اعترافات سيد القرية – الثقافة الجديدة (سابق).
٨٩-العلم والأسطورة منهجان للتغيير الاجتماعي – سامح سعيد عبود – مركز المحروسة للنشر – القاهرة سنة ١٩٩٨، ص٩.
٩٠-الكاتب وعالمه ص٩٧

ظواهر أسلوبية فى شعر أحمد سويلم

د.عزة محمد جدوع (*)

يحاول هذا البحث أن يتناول بالدراسة والتحليل الظواهر الأسلوبية التى شكلت ملمحاً أساسياً،وسمة بارزة فى بناء النص الشعري ،وتكثيف ناتجه الدلالي فى تجارب أحمد سويلم الشعرية ، ولن يكون فى وسع مثل هذا البحث أن يرصد كل الظواهر رصداً شاملاً ؛ نظراً لضيق المساحة المخصصة لنشره ،وقصارى ما يمكن أن يقوم به أن يتناول تناولاً معمقاً عدداً محدوداً منها ،خاصة ما كان له دور تعبيري بالغ التأثير فى حمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية لأحمد سويلم .

وكان أول هذه الظواهر وأبرزها بنية التكرار التى تعد بمستوياتها المتعددة من أهم الوسائل اللغوية التى تؤدى دوراً تعبيرياً واضحاً فى بناء القصيدة الحديثة ، ويعد أحمد سويلم من أكثر الشعراء المعاصرين توسعاً فى استخدمها ، وبراعة فى توظيفها على اختلاف أنماطها ،وتعدد مستوياتها

(*) مدرس بكلية التربية – جامعة قناة السويس

التى يصعب حصرها حصراً كاملاً ، وإنما نكتفى باختيار أبرزها دلالة فى خلق بنية النص الشعرى ، وتجسيد رؤية الشاعر

ومن بين مستويات التكرار فى شعر أحمد سويلم تكرار اللفظة الواحدة فى أوائل السطور بشكل متتال ومتتابع ، سواء أكانت هذه اللفظة مضافة إلى أخرى أم غير مضافة ، وقد يفرد لها أحيانا سطراً خاصاً ، ويعد هذا المستوى من أكثر ألوان التكرار وروداً فى شعره ، وهى رغبة من الشاعر فى توصيل خطابه الشعرى إلى جمهوره عن طريق هذه الوسيلة اللغوية التى يتكئ عليها فى إبراز رؤيته ، وتوضيح أبعادها التى يطرحها فى بنائه الشعرى ، ويبدو ذلك جليا فى قصيدته " عروتنا وثقى " التى كرر فيها " مهما "ثلاث مرات فى قوله [1] :

عروتنا وثقى
* مهما عاندت الأيام
* ومهما انغلقتْ كفُّ الزمن علينا
* مهما سقطت أشجار الدرب
أجمل ..
أطيب .. أنقى عشقا

وتلعب "مهما " دوراً أساسياً فاعلا فى تدعيم رؤية الشاعر وبناء النص ، إذ يعلن الشاعر من خلال إيقاعها الصوتى المكثف إصراره وعزيمته على استمساكه بالعروة الوثقى واعتصامه بها ، والحرص عليها أجمل وأطيب عطاء ، وأنقى عشقا .

ويلجأ الشاعر إلى وسيلة التكرار فى قصيدة "الذهول "المتمثلة فى تكرار اسم الفعل المضارع " آه " ثلاث مرات فى أول السطور ؛ ليعبر من خلال هذه اللازمة عن مدى دهشته وذهوله ، لعمق الفجيعة وهول المأساة التى تعصف ببلاده ، يقول [2] :

* آه لو تدركُ الخيلُ
أن الصهيل احتجاج
وأن احتجاج الخيول مظاهرةٌ لاشتهاء الرحيل
* آه لو تتأنى الكلاب
لتدرك أن النباح يعيدُ النبوءة
من ليلها المستحيل
* آه لو تدرك الشمس
أن بلادى مظلمة
والطواويس مقبلة
والخرائط مجهضة

وفى إطار عدم الاستسلام والدعوة إلى تخطى العقبات والانطلاق إلى تحقيق الآمال والطموحات، يكرر الشاعر فعل الأمر " قف " أربع مرات فى أول السطر ، ومرة واحدة فى آخره ، وذلك فى قصيدة " ثلاث أصوات مدببة " التى يقول فيها تحت عنوان " الصوت الثالث " [٣] :

* قف !
لا تقعُدْ .. أو لا تستسلمْ
عشْ ممتشقاً فى أقدامك
فإذا بتروا ساقيْك
* قف ..
* قف فوق يديك ..
* فإذا شُلّت .. فعلى رأسك قف
فإذا انفجر الرأسُ شظايا
* قف - يا مقهور - على ظهرك

وتكرار الفعل " قف " هذا التكرار المتراكم يجسم شخصية المقهور الذى يدعوه الشاعر ألا ينهزم أمام الظلم والاستبداد والعقبات والعراقيل والجو السلبى بنماذجه الفاسدة ، وقد أضفى هذا التكرار للفعل " قف " إيقاعاً موسيقيا خاصا أسهم فى توضيح فكرة الشاعر ، والتأكيد على مدلول الفعل ، وهى رغبة الشاعر فى أن يجعل للفعل " قف " أهمية خاصة من خلال تكراره الذى يرمى من ورائه إلى بيان قسوة ما تعرض له المناضلون من اضطهاد وظلم .

كما يكرر الشاعر الفعل الماضى " غاب " أربع مرات فى أول السطور ، ليصور شخصية صاحبه الذى فقد كل شئ أمام الإغراءات المادية ، كما فى قصيدة " فى انتظار المطر " التى يقول فيها(٤) :

ما الذى تملك الآن يا صاحبى
* غاب صوتك ..
* غاب سلاحك ..
* غابت صلاتك ..
* غابت عهودك ..

فتكرار الفعل "غاب " بهذا الشكل المتتابع دون حرف عطف ، يوضح ما آلت إليه شخصية صاحبة من فقد وضياع ، جراء سعيه الدؤوب وراء الماديات التى سلبته كل المعطيات احياتية .

ومن هذا المستوى أيضا تكرار الفعل المضارع " نصدأ " ثلاث مرات فى قوله(٥) :

ـ لو تأخذنا سنة من نوم
* نصدأ ..
لو يخمدُ فى داخلنا الشوقُ المتوهج
* نصدأ ..

لو كفت أحرفنا لحظاتٍ

* نصدأ

نختصر العالمَ بين يدينا

نحيا عمق اللحظة عشقاً .. وفناء

وجراحاً راعشة

نكتب أسطورة عشق

لم تكتب بعد !

فالشاعر فى هذا المقطع يكرر جواب الشرط "نصدأ " الذى يثير إيقاعا صوتيا عاليا متدفقا ، وهو يفيد الجزم بالنتائج ،والتأكيد على رفضه القاطع للصمت والاستسلام ، ورغبته القوية فى الانطلاق والتعبير بحرية عما تمور به نفسه ، حتى يتسنى له أن يسجل لحظة عشقه الأسطوري الذى لم يكتب بعد.

وقد يكرر الشاعر الفعل المضارع "يدرك " فى أول السطور مع اختلاف الفاعل ، لإبراز عنصر الحركة الذى يحمل كل معانى اليقين كما فى قوله(٦) :

* يدرك البحر

كيف يثور على الراية القاتمة

* تدرك الطير

كيف تنقر صمت الصخور

وتلتقط الحبَّ .. والرحلة القادمة

* تدرك الشهب موعدها فى الهبوط

وموعدها فى الصعود

* وتدرك كيف تقطر للعاشقين

حكاياتها الهائمة !

وقد يتكرر الفعل المضارع فى أول السطر أيضا ، ولكن مع اختلاف مفعوله كما فى قوله من قصيدة " الصدأ "(٧) :

* أعفى قدميه
من المشى على جمر الشارع
ومشى فوق جماجم موتاه ..
* أعفى عينيه
من التحديق خلالَ قلوب الناس
وتقافزَ مزهواً بين خُطاه ..
* أعفى شفتيه
من الكلمات – الوهج –
الكلمات – الصدق –
حتى انطفأت بين ثناياه
* أعفى أذنيه
من الموسم – الحلم
فاسترخت شعرات الحسرة
خلف قفاه ..
....
....

أما التكرار فى نهاية السطور فيكثف الإيقاع ،ويعمق الدلالة ، ويعمل على شد انتباه الآخر ، وإن كان القدماء يعدونه عيباً من عيوب القافية الذى يسمى " إيطاء "(٨) ويرون أنه يدل على عجز الشاعر ، فإنه فى القصيدة الحديثة أصبح ذا وظيفة بنائية بارزة ، وأن تصاعد التكرير – كما يقول لوتمان(٩) - يقود إلى تصاعد التنوع الدلالى ، لا إلى تماثل النص .فكلما تكاثر التشابه تكاثر الاختلاف "ولذلك " إذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من

مظاهر العجز ،فإن انفجاره فى الشعر المعاصر يبرز مفهوماً آخر للمتواطئ ، حيث التجاذب خصيصة الدوال فى النص ، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصديه وهمية، وهو بذلك يصعِّد الإيقاع ويكثفه فيما هو يُلغى المعنى الواحد ، ليحل محله بناء الدلالة(١٠) .

ومن نماذجه فى شعر أحمد سويلم قوله من قصيدة "نبوءة نيسابور "(١١) :

الليلُ الضاربُ فى أصدافِ حديثك

تنينٌ يأكلُ من أطرافك ..

يشرب - فى إلحاح – من أقداحك

*** يزحف حتى يبلغ عين الشمس**

*** حتى يخمد عين الشمس**

ينحر ألف جواد – قربانا – يشويها فى كهف الموت

الليل الضار ب - يا شاعرنا – سد علينا حتى باب الموت

والشاعر فى هذا النموذج يمزج بين التكرار والرمز مزجا تتجلى فيه براعته وعبقريته ؛ مما يقوى من دور التكرار الإيحائى ، ولكن يسيطر على الأسطر غموض كثيف يصل إلى حد التعقيد فى توظيف التكرار الذى حاول من خلاله أحمد سويلم أن يبرز قيمة شعر عبد الوهاب البياتى الذى يرتكز بصفة أساسية على الصور الرمزية الغامضة ولا سيما رمز " الليل "الذى شاع فى شعره ، ومن ثم يتخذه أحمد سويلم رمزا لشعر البياتى الذى تصارع فيه اليأس والأمل والتشاؤم والتفاؤل ، ولهذا كان لجوء الشاعر إلى القوافى المواطئة "عين الشمس – عين الشمس " و " الموت – الموت " ليبين مدى عطاء البياتى الشعرى اللامحدود ،ورسوخه فى عالم الفن الشعرى بين أقرانه من الشعراء العرب ، ذلك الشعر الذى طالما احتدم فى نفس صاحبه ، واصطدم بالأنظمة الاستبدادية الفاسدة أيضا .

ومن أمثلة هذا الشكل من التكرار فى شعره أيضا :

قوله فى قصيدة " متى .. ؟ "[١٢] :

* الصلاةُ على مفرق الطرقات
للذين يجيئون بالحب ..
أو للذين يجيئون بالبغض ..
* كلُّ شئ على مفرق الطرقات
غارقٌ فى الطقوس بلا تفرقة
والخُطى حوله ..مُرهقة
فمتى يَنزل الوجهُ أصباغه
ومتى تسقط الأقنعة .!

وقوله أيضا[١٣] :

بلقيس فى شوارع المدينة المزوقة
* سيدة القصور .. والقلوب ..
* بلقيس أسقطت بحبها القصور والقلوب

وقد يكرر المضارع "يعنى " فى نهاية السطر بشكل متتال ومتتابع ؛ ليعبر عن رفضه للواقع الذى يستباح فيه الوطن ، وتكمم فيه الأفواه ، وتشنق الحلوق ،وذلك فى قصيدة " الأسئلة " التى يقول فيها[١٤]:

أهو الوطنُ المستباحُ
تموتُ العصافيرُ فيه ...نغنى !
وتجرى بأنهاره كلَّ يوم دماءٌ ... نغنى !
وتُشنقُ فيه الحلوقُ ...نغنى !

وجاء تكرار الفعل المضارع "نغنى " ثلاث مرات مصاحبا للنقط وعلامة التعجب ! ليؤكد سخريته اللاذعة النابعة من التناقض المؤلم للواقع الذى يعيشه وطنه من موت ودماء وشنق ، وفى المقابل من هذه الصورة التى يلفها الاستبداد والظلم والقهر والكبت ، تظهر صورة أخرى هى صورة

المنافق الذى يغنى ويصفق ويهلل بغنائه المسموم لكل هذا الفناء والهلاك الذى يودى بوطنه وأبنائه ، ولذلك يوظف الشاعر علامة الترقيم (!) للتعجب من هذه المتناقضات التى تطالعنا من واقعنا المرير ، وكذلك يحرص على غرس مجموعة من النقط تسبق الفعل " نغنى " ويكررها ، تاركا للمتلقى أن يكمل الصورة بما يناسبها ، ويشاركه فى الوقت نفسه فى عملية الإبداع ، والإحساس بالمأساة التى يجب أن يتمرد عليها ويرفضها .

ومن مستويات التكرار التى اعتمدت عليها قصائد الشاعر ، وجاءت متلبسة بها مستوى تكرار جملة واحدة متسلسلة فى عدة أسطر مستقلة حتى تصير " لازمة " كما فى قوله من قصيدة " الخروج إلى النهر "[١٥].

* ليكنْ ما يكونْ ..
ليكن بيننا غابةٌ... صحراءٌ ...بحار
* ليكنْ ما يكونْ
غير أن الذى يتجدَّدُ ما بيننا لا يغيب .
فلتكن بيننا اللغة الواحدة .
نتلمسُ فيها زمانَ التوهُّج
نعبُر فيها الخرائبَ ..
نطلقُ فى طرق الصمتِ شمساً
ثنقّرُ نافذة الليل
تنسابُ فى النهر ..
ترقصُ بين الغصونْ ..
* ليكنْ ما يكونْ

وهذا المستوى من التكرار المكثف لجملة "ليكن ما يكون " ثلاث مرات غير مكتملة ، وتخلو من الروابط التركيبية ، يدل دلالة قاطعة وقوية على عدم استسلام الشاعر للواقع المرير ، بل إصراره على تحدى المستحيل

، والعمل بكل قوة على تغيير هذا الواقع بالتوحد والتماسك مع أبناء وطنه مهما حاصرتهم المخاوف والأخطار وعوامل الجفاف ، ومحاولات التمزق ، وعمق الفجيعة ، فكأن جملة " ليكن ما يكون " تمثل قوة دافعة ،وثورة رافضة يرددها الشاعر ضد سلبيات الواقع التى أسلمتنا للاستسلام والخنوع والضياع ، ونجح الشاعر فى أن يبنى على هذه الجملة اللازمة مجموعة من الجمل الشعرية التى تتآزر معها ؛ لتقوية الإيحاء بلا حدود .

ولم يكتف الشاعر بتكرار هذه اللازمة " ليكن ما يكون " وإنما اعتمد فى تدعيم الدلالة ، وتوسيع نطاقها إلى أبعد مدى ، على تكرار جملة أخرى من الجمل المحورية التى قامت عليها بنية القصيدة هى " إننى الآن أخرج للنهر " أى للخصب والعطاء ، وذلك فى قوله :

* إننى الآن أخرجُ للنهر
(لم أنزل النهرَ من قبل)
لكننى أعرفُ الآن أن زمانَ الجفافِ هنا
- منذ حين –
أعرفُ الآن أن السماء معبأةٌ بالسحاب الكَذِبْ
أعرفُ الآن أن الرياحَ محتْ ذاكراتِ الكُتب ..
أن زيتَ المصابيح فى الطرقاتِ خَبَا .. وانتحبْ
أن ماءَ الضروع تبخَّر فى أرضنا .. واحتجَبْ
* إننى أخرجُ الآن للنهر ..
- والأرضُ عطشي
- وأكوابُنا الذهبية فارغةً ..
- وشفاه الزهور مشققة
- ورسائلنا فى الحقائب تنتظرُ الطائر المتوجّع فى العُش
- يسترجع الآن قدرتَهُ –

* إننى الآن أخرج للنهر
أزحف للنهر
فى خُطوتي نزوةُ البدويّ القديم
يفجرُ فى الصحراءِ الينابيعَ
أزحف للنهر ..

وأمام هذه المخاطر والعراقيل ، وتلك المعاناة المتفاقمة ، لم يستسلم الشاعر ، ولم يعبأ بكل هذا ، ولم ينسحب من ساحة المشاركة الفاعلة ، وإنما يؤدى دوره ، ويتحمل مسئوليته بكل ثقة واقتدار فى سبيل النهوض بوطنه الذى سيفجر فى صحرائه الينابيع ، ويجرى مياه النهر التى توقفت ، فتروى الأرض العطشى ، ليحيى مواتها ، ولذا يكرر جملة "إننى الأن أخرج إلى النهر " التى تغدو لازمة يعبر من خلالها عن التصاقه بوطنه وقضاياه وهمومه ، والسعى للنهوض به ، والقضاء على ما تراكم من سلبيات فى سبيل تدفق العطاء والخير بين جنبات أرضه العطشي التى يلثمها ويعشقها عشقاً أبديا وعمليا فى الوقت نفسه ، أى ليس بالكلام والشعارات ، وإنما بالعمل المخلص ،والبذل والتضحية ؛ لتخليصها مما أحدق بها من أخطار عاقت مسيرتها ؛ مما يدل على قوة انتماء الشاعر ، ونزعته الوطنية الأصيلة التى تجرى بين عروقه ، وتجسدها القصيدة تجسيداً واضحاً حتى نهايتها التى يكرر فيها نفس اللازمة "ليكن ما يكون " التى بدأ بها :

* ليكن ما يكون
غير أن الذى يتدافع فى زحفنا لن يغيب
* فلتكن بيننا اللغة الواحدة
* لتكن بيننا اللغة الواحدة

وكان ختام القصيدة مركزاً على اللغة الذى يتمسك بها الشاعر ،وقد سبق ذكره فى الدفقة الشعرية الأولى ، ثم كرره الشاعر هنا مرتين فى

سطرين كاملين ، وفى جملتين كاملتين لتكن بيننـا اللغـة الواحـدة " ممـا يـدل علـى ضـرورة اللغـة المشـتركة بيـن أبنـاء الوطـن ؛ للتـآزر والتعـاون فـى النـهوض بـه ، وربمـا يكـون المقصـود بـهذه اللغـة الواحـدة الـترابط الوثيـق ،والهدف الواحد المشترك الذى نسعى جميعا لتحقيقه .

وثمة أشكال عديدة للتكرار فى شـعره منـها أن تتكـرر كلمتـان تكـون إحداهما فـى بدايـة السـطر والأخـرى فـى نهايتـه ، ويعـرف هـذا اللـون مـن التكرار عند البلاغيين برد العجـز علـى الصـدر ، ومـن أمثلتـه مـا جـاء فـى قصيدة "رعشة فى الأفق "[١٦] .

إنه الآن يشقى بحلم الطفولة
يغرس فى الطمى أقدامه ..
والجداول تنكره ..
* لم يعد ماؤها الماء
* والعشب ما عاد عشبا
فكيف له أن يظل كما كان
فرخا يدثره العش

وإذا كان التكرار هنا قائما على التماثل فى الشكل ، فإنه يعتمد أساسا على التناقض الذى تحرك حركة تكرارية متنامية ، والذى ظهر جليا فى "لم يعد ماؤها الماء " و" والعشب ما عاد عشبا "ففى العبارة الأولى بـدأ السـطر بالنفى مع الفعل فى قوله "لم يعـد " ثـم أردفـه بكملـه " ماؤهـا "التـى أعقبـها مباشرة بكلمة " الماء " مما يدل على رصد اللحظة الحاضرة ، وما اعتورها من تناقض صارخ وصل إلى ذروته ، بحيث لم يعد ماؤها الماء النقى العذب الذى كان يستمتع به ، ويلتذ بسائغ شـرابه ، وكذلـك "العشـب" . فـى العبـارة الثانية المكملة للأولى أصبح صنوا للماء هو الآخر أى " ما عاد عشبا " .

وهكذا استطاعت بنيــة التكرار بـهذا التشكيل القائم علـى النفـى ،أن تبلور رؤية الشاعر فى هذا الفضاء اللغوى الذى عمق التناقض بين الموقفين أو الحالتين السابقة واللاحقة ، كما خلق نوعا من التوتر بين طرفى التناقض فـى البنيـة التركيبية لكل مـن العبـارتين التـى وصلت فـى إطارهما أزمـة الشاعر إلى ذروة مأساتها باستحالة العيش بما كان يحلم به فى طفولته الهانئة

ومن نماذج بنيــة رد العجـز علـى الصـدر التـى تتحـرك فـى إطـار السطر الواحد ما جاء فى قوله من قصيدة " أساطير "(١٧) :

عشقتنى يأسرنى الآن

فألقانى مجنوناً فى غابات النغم العلوى

مزاميرى .. أمنحُها الطيرَ الفجرى

*** وأغشى السِّدرة تغشـــانى**

يغمرنى عسلُ العينين الظامئتين

فأخطو ... أغرقُ ..

وتكشف بنية رد العجـز علـى الصـدر عـن عمـق دلالـى متتـابع يبـدأ تحركه من الطرف الأول" أغشى " إلى الطرف الثانى " تغشـــانى " ويسـتقر فيه ، فما إن بدأ الشاعر يقترب من الوصـول إلى عالم محبوبته العلوى حتـى غمره هذا العالم وحواه ، واستحوذ عليه ؛ فغرق فـى ألقـه القدسـى ، وحـاول الشاعر أن يمهد للناتج الدلالى لهذه البنية بما سبقها من أسطر .

وقد يصل الأمر بين الطرفيـن إلـى حـد التنـاقض كمـا فـى قولـه مـن قصيدة " طقس "(١٨) .

وأشدُو ... وأتهنهْ ...

فيشفَ القلبُ ..

*** يُلقى طينة الأرض إلى الأرض**

ويشفينى تلاشيه كأنى أتألّهْ

وتتكثف رؤية الشاعر النابضة فى البنية التكرارية على سبيل التناقض بين الطرفين " الأرض " الأولى المسبوقة بكلمة " طينة " و " الأرض " الثانية التى فى نهاية السطر , وغدا الناتج الدلالى المتراكم بينهما يؤكد حيوية قلبه وصفاءه وخصوبته ؛ إذ تخلص تماما من كل ما لوثته الطبيعة البشرية وألقى به إلى الأرض ؛ لتستوعبه , ويتلاشى فى طهرها , وهنا يستشعر بشفاء وجدانه الصافى وعاطفته النقية .

أما بنية المجاورة فأكثر ورودا فى شعره , وهى التى تعتمد على التجاور بين لفظين أو أكثر , كما أنها قد تكون فى سطر واحد أو تمتد لأكثر من سطر , ومن نماذجها التى وظفها الشاعر لهدف فنى قوله فى قصيدة " مزمار " [١٩] :

يا صديق المطر .....

إننى أعتصر

*** مرَّ يومٌ ... ويومٌ ... وحُلمى صور**

والغدُ المستحيل انحنى .. وانكسر

وجاءت كلمة " يوم " مكررة لتصبح معلما صوتيا بارزا , يلفت الانتباه إليها من خلال البنية التركيبية التى ربطتها بذات الشاعر , والتى هيأ لها بقوله " إننى أعتصر " , وهذا التشكيل الزمني الذى يتعلق بتكرار كلمة " يوم " مرتين " حقق امتدادا زمنيا لا نهاية له , لم يتسن للشاعر أن يحقق فيه أحلامه ; ومن ثم صار غده غدا مستحيلا محطما لا أمل فيه , وقد ساهم التشكيل الكتابى بوضع النقط بعد كل لفظ مكرر , فى اتساع دائرة الزمن وانفتاحها بشكل مطلق فى المستقبل , ولا شك أن دلالة المستقبل , وتكثيف البعد الزمنى أثارته النقط أكثر مما كان يثيره حضور الكلمات الغائبة .

وجاءت بنية المجاورة أيضـاً ؛لتبرز الامتداد الزمنـى ليوم الصفـاء والسعادة الذى تتحقق فيـه المنـى والأحـلام , وذلـك فـى قولـه مـن " لزوميـة الصحو " (٢٠)

جاءنى باسماً مُعلناً

أن عمراً من الحب أشرقَ فى اللوح

حلو السَّنا ..

أن يوماً من الصفو يمتدُّ .. يمتدُّ

يُشبعنا بالمنى ..

مادمّ من سقر ...

وقد تأتى بنية المجاورة للدلالة علـى امتداد زمـن الحيـاة الهانئـة فـى الماضـى كما فى قوله من قصيدة " أوسمة الفقراء " (٢١):

*** كنا مثل القمح سنابل .. نضحكُ ... نضحكُ**

لا يهزمنا الخوف ..

فماذا أصبحنا ؟

شـعراءَ .. فقـراءَ .. والله

وتصـور بنية المجاورة " نضحك .. نضحك " المدى الزمنـى الممتـد لحيـاة الشـعراء الهانئـة التـى كـانوا ينعمـون بـها فـى ظـل العـهود السـالفة , وساهمت النقط فى بيان امتداد دائـرة السـعادة إلـى مـا لا نـهايـة , ثـم جـاءت الأسطر التالية ؛ لتبيـن مـدى تبـدل أحـوال الشـعراء فـى العصـر الحـاضر , فصـاروا فقـراء معدوميـن , إنـها مفارقـة بيـن وضعيـن متقـابلين : المـاضـى بدلالته المشرقة المتألقة , والحاضر بكـل مـا يحملـه مـن هـوان وذل وتجـهم وخزى وانكسار .

كمـا جـاءت بنيـة المجـاورة للتعبـير عـن الأمـل فـى تغيـير الزمـن والتخلص منه فى قوله من قصيدة " الخطأ " (٢٢).

أى شئ ترى قد يعيد لنا الوجه

*** أم أن تعويذة .. قد تبدل عصرا بعصر**

فيجرفنا الموج للمبتدأ

وتظهر بنية المجاورة " عصرا بعصر " عمق الإحساس بالقلق والتوتر والأمل فى إمكانية عودة محبوبته / وطنه إلى وجهها المشرق فى عصرها الماضى , بانحدار عصرها الحاضر المأساوى .

وقد تكون بنية المجاورة امتدادا للدلالة المكانيه فى قوله من قصيدة " لحظة صمت " (٢٣) :

رائع وجع العاشقين

*** نتطهر فيه .. فننمو نخيلا يطول .. يطول**

يشق السماء جناحين ..

وردا هناك .. وتعويذة فى العيون هناك

وبينهما الوجه يورق صفصافة

والمسافات لا تتعدى انفراجهة كف

وفاصلة الأرض فى القلب

وتعبر بنية المجاورة " يطول .. يطول " على خلود العطاء ،وشفافية الحب التى وصلت إلى قمتها, كما جاءت البنية مفتوحة من خلال النقط , وإعادة الدال الأول , ومن قبيل توسيع مدى البعد المكانى وتعميقه ما جاء فى قوله (٢٤) :

فجأة .. أتوقف فى المنعطف

*** فأرى ألف باب .. وباب ..**

وأود أصيح ..... بما أعترف

الشوارع يملؤها الناس ..

والملصقات .. ولون الوجوه الشقية

والوطن ـ الحلم واللعنات تحاصرنى ..

وتمتد الدلالة مكانيا فى بنية المجاورة " ألف باب .. وباب .. " حيث تصور المدى المكانى البعيد لإمكانية الخروج مما يحاصره , ويحاصر أبناء وطنه من أزمات ممتدة لا نهاية لها ,و تقوم النقط بتقوية التكرار ،وما يحمل من دلالات ثرية متوالية لا حد لها .

ومن أمثلة بنية المجاورة التى لا تعتمد على البعدين الزمانى والمكانى قوله من قصيدة " صديقى " (٢٥)

أصحيح أن الشعر يقطّعُ صاحبه

*** أبياتا أبياتا**

وعلى جمر محموم يشويه

ويُطعمه الأفواه .... فتاتا

وجاءت بنية المجاورة هنا " أبياتا أبياتا " لتعمق الجزاء الذى يناله الشاعر بسبب شعره , من خلال الربط بين السبب والمسبب , وهو ما قوى الإحساس باستمرارية مأساة الشعراء , وقد أدى إسقاط أداة الربط بين الدالين المتجاورين إلى تراكم الناتج الدلالى .

وتقوم بنية المجاورة بتأكيد الدلالة وتعميقها،وتوسيع مداها فى قوله من قصيدة " الصهيل " (٢):

تصهلُ الخيلُ ...

ماذا يفسرُ هذا الصهيل

وماذا يقول ..

وألف سؤالٍ – على ألف سيف – قتيل ..

وجوعٌ .. ثقيلْ

وسنبلة قزمة .. فى الحقول

*** وقلبٌ .. عليلٌ .. عليلٌ**

فقد دلت بنية المجاورة " عليل .. عليل .. " على ضعف القلب ،وتحكم العلل , وهيمنتها عليه, وقد ساعدت النقط على تكثيف الدلالة وامتدادها .

ولا يخفى ما تقوم به بنية المجاورة من تحقيق أهدافها الدلالية فى قوله من قصيدة " رسالة فى الأسر .. والصهر " (٢٧)

تقول العصافير وهى تنقر نافذتى :

أيها الفارسُ المتململُ

شقَّ جدارك واصهر حديدَ النوافذِ

*** فالموتُ موتٌ**

وقيد الزنازن .. موتٌ ..

ونلاحظ أن بنية المجاورة جاءت بعد تمهيد تعبيرى هيأ لها دوراً دلاليا أشاع جوا من الإثارة والانتباه عن طريق النداء ،وأفعال الأمر التى جاءت سببا لما بعدها من بنية المجاورة " فالموتُ موتُ " التى تصعد بالموت إلى قمته ؛ ليحقق هدفه الدلالى , ولا يمكن الوصول إلى هذا العمق الدلالى للموت إلا من خلال بنية التجاور الممتدة على السطر الرابع .

وعلى هذا النحو تغطى بنية المجاورة مساحة واسعة من شعر أحمد سويلم , كما تغطى أيضاً حقولا دلالية متعددة .

ومن أنماط التكرار الثرية فى شعره أيضا ما يسمى " التدرج " وهو ما نراه فى قصيدته "الجرذان" التى يقول فيها (٢٨) :

حين انتبهوا من غفوتهم

كان الثعبان يعضُّ الثعلبَ

والثعلب كان يعضُّ الكلبَ

وكان الكلب يعض القط

وكان القط يعضُّ القردَ

وكان القردُ يطاردُ فوق الرملِ الجرذانْ

والجرذانْ

تـهُمُّ بنا مثلَ الطوفانْ !

ففى هذا النموذج تتحرك بنية التدرج أو الترديد من طرف إلى آخر على مراحل متدرجة , يبرز من خلالها التصادم والصراع بين سلسلة أطرافها التى هى فى حقيقتها رموز لأنماط من البشر تعيش على أرض الوطن , ويسعى أقلها شأنا أن يسيطر ويكتسح كل ما تبقى , ونلاحظ هنا أن بنية الترديد تتحرك عبر عدة أسطر , وقد تكون على مدى واسع , كما فى قوله من قصيدة " ثلاثة أصوات مدببة " (٢٩) :

حين يضيقُ العالمُ فى عينى

يصيرُ الحجرُ الأصغرُ .. طودا

والطودُ يصير بعينى .. غيما

والغيمة .. أفقا ..

لكنّ سماءَ المهمومين

حيناً تغدو حُلما ونعيما

حيناً تغدو وهماً وسمُوما

لا فرق لديهم بين الظلمة والنور

بين الطاعة والعصيان

بين النجم إذا يّشرقُ أو يغرُبُ ..

وهذا النمط التكرارى من بنية الترديد يحمل فيه كل طرف دلالته إلى الطرف الذي يليه , وعلى هذا النحو تتحرك الدلالة من منطقة التفجر الأولى " يضيق العالم " التى ينتج عنها أن تتحول أصغر الأشياء: الحجر إلى طود , ثم يصير الطود غيما , والغيم أفقا وهكذا حتى يصل إلى أن يتساوى إشراق النجم أو غروبه فلا فرق لديه بين الاثنين , فالحياة بحلوها ومرها

على حد سواء أمام عينيه , وهكذا تتوالى الجمل فى شكل مجدول مترابط الحلقات .

ومن أنماط التكرار فى شعره أيضا ما يعتمد على بنية العكس عن طريق تغيير ترتيب الكلمات بشكل عكسى , بهدف تقوية الدلالة , وتلوين العبارة تلوينا يكسبها ثراء وعمقا فى الدلالة ، ومثاله ما جاء فى قوله (٣٠) :

* صحوتى الآن حُلمٌ
* وحلمى صحوة ...

فقد أبرزت بنية العكس المساواة الكاملة بين حالتين : حالة الصحو ،وحالة الحكم ، فكلتا هما لدى الشاعر متكافئتان لا فرق بينهما ، أى أصبح بينهما تلاؤم وانسجام وتوحد ، وهذه هى حياة الشاعر الحقيقية ومحورها الأساسى .

ومن النماذج التى ترتكز على بنية العكس قصيدة " أحلام قيس بن الملوح " التى يحاول الشاعر فى مطلعها أن يعبر من خلال هذه البنية عن محاولة الاقتراب من محبوبته ،والاتصال بها فى حين تبتعد هى عنه،وترتد عيناها عن النظر إليه ، كما فى قوله (٣١) :

عنّى ارتدَّتْ عيناك ...
ونحوك همَّت عيناى .!

....

وهذه البنية الثنائية عبرت عن متناقضين معا : بعدها عنه ، وقربه منها فى آن واحد ،فكلا الطرفين متلازمان ،ولكن مع المغايرة ، ثم حرص الشاعر على وضع مجموعة من النقط على مساحة تشغل سطراً كاملاً بعد السطر الثانى الذى تهم فيه عيناه نحوها ،وكأن هذا الإقبال بعينيه ليس كافيا فى حمل ما تمور به عواطفه و تجيش إحساساته نحوها ؛لحمل الشحنة الدلالية التى يقصد إليها الشاعر ؛ ولذا لجأ إلى وضع هذه النقط ؛ لتحمل

ضمنياً ما شاء من دوال تعبر عن مدى حبه ،وإقباله عليها ، وهو بهذا الصنيع كأنه يقول شيئا ،ويخفى أشياء ،وقد يكون ما يخفيه يؤدى دوره دلاليا أكثر مما يصرح به .

ومن أمثلة هذه البنية أيضا قوله (٣٢) :

* **حسنهُ لا يُعادِله أىُّ حُسن**

* **غصنهُ لا يُطاوله أىُّ غصن**

وقوله (٣٣) :

* **طاش السهم**

* **وقبلا .. ما كان السهمُ يطيش**

ونلاحظ أن البنية التكرارية المعكوسة قد نهضت بدور دلالى من خلال الربط بين طرفيها ؛لأن التغاير فى شكل التركيب عليه أيضا تغاير فى الناتج الدلالى .

ومن ألوان التكرار فى شعره ما يكون من تكرار جملة واحدة بين ثنايا القصيدة من حين إلى آخر،أو تأتى بشكل متتابع مكثف عبر الأسطر كما فى قصيدة " قراءة فى عينيها " التى يقول فيها (٣٤) :

يا من كنتِ سمائى .. أتقاطرُ منها ذاكرة للمطر القادم بالخير ..

يا من كنت عيونى .. أقرأ فيها فاتحتى .. ويجاب دعائى ..

* **أسأل ويجاب دعائى**

* **أتجرد من ألمى .. من فقرى .. من جهلى ويجاب دعائى**

ويشكل تكرار الجملة المكثف " ويجاب دعائى " ثلاث مرات المحور المركزى للدفقة الشعريه الذى تدور حوله الإحساسات والأفكار ويستقطبها ، إذ يحاول الشاعر أن يجعل لهذه الجملة اللازمة أهمية خاصة من خلال إبرازها إلى دائرة الشعور والتركيز عليها ،وحتى تغدو صاحبة السيطرة والهيمنة على كل ماعداها من مدلولات ؛مما يدل على ما

كان من إنسجام وتوحد فيما بينه وبين محبوبتـه / الرمـز التـى كـانت سماءه وعيونه " يا من كنت سمائى " يا من كنت عيونى " وهذا التكرار أيضـا فـى الجملتين،يوسع من دائرة الدلاله ، ويعبر عن عمق الحزن لفقدها ،وعلى أيـة حال إن كانت قد توارت عنه وغابت ، فإنها مازالت تسيطر عليه ،وتستحوذ على بؤرة شعوره ،وتلح عليه ذكرياتها إلحاحا لا مثيل له .

ومن أكثر ألوان التكرار تطوراً وعمقاً فى شعر أحمـد سويلم تكرار الكلمات أو الجمل التى شكلت بداية القصيدة فى نهايتها ،وهذا اللون أسهم فى بناء كثير من قصائد الشاعر بناءً منحها قدراً من الوحدة والترابط والاتساق فـى النغم والإيقـاع الصوتـى مـا بيـن بدايتـها ونهايتـها ،ومـن القصـائد التـى أعتمدت على هذا التشكيل اللغوى فى بنائـها ،وأضفـى علـى جوهـا وناتجـها الدلالى عمقاً وثـراء كبيرين قصيدة " عـودى لأشـعارى " التـى كـرر فيـها الشاعر المطلع " عودى لأشعارى " فى نهاية القصيدة أيضا ،وهو فى الوقت نفسه عنوان القصيدة ،إذ تحمـل الأسطر والجمل علـى امتـداد القصيـدة مـن بدايتـها إلـى نهايتـها مـا بداخلـه مـن زخـم عـاطفى يفيـض بـالحب والشـوق لمحبوبته ، وينقل آماله وطموحاته التى تعود إليه عبر أشعاره،فهذه العواطف والإحساسات هى التى تسيطر طوال القصيدة ، ومن ثم تضـع الشـاعر علـى طريق القصيدة ،وتخلق له أجواء من الألفاظ والـتراكيب والمقـاطع المناسـبة التى تشرح وتفصل مفتاح القصيدة أو مطلعها بدلالته المتراكمـة الـذى يقـول فيه (٣٥) :

عودى لأشعارى
ترويك من نبعى .. وأنهارى
تدنيك من بستان أزهارى

ثم يأتى مقطع النهاية الذى يختمه قائلا :

فمنذ عشقتُ قلبك

لم أحد عن نوره الموثوق فى نبضى

ولم أعرفْ سوى

تلك التراتيل التى

تصفو بأشعارى

عودى

عودى لأشعارى !

ولا يكتفى الشاعر بتكرار " عودى لأشعارى " فى المطلع والنهاية ،بل يكرر هذا التركيب أكثر من مرة بين ثنايا القصيدة وكأنه يمثل المحور المركزى الذى تدور حوله أو مركز الثقل فى رؤية الشاعر،ومن أمثلة ذلك أيضا ما جاء فى قصيدة " مزمار " التى بدأ مطلعها بقوله (٣٦) :

يا صديقَ المطر ..

* كيف لم تنتظرْ ..

ثم يكرر نداء " يا صديق المطر " خلال القصيدة مرتين ،وفى نهايتها يكرر تركيب البداية مضافا إليه تكرار الجملة الثانية " كيف لم تنتظر " هكذا :

يا صديقَ المطر

* كيف لم تنتظر ؟

* كيف لم تنتظر ؟

وقد يأتى تكرار مطلع القصيدة فى نهايتها ،وبين ثناياها معتمداً على تركيب مكثف حذف أحد طرفيه مثل جملة " لا مفر .. " التى حذف خبرها وصرح باسمها فى قصيدة " مقتل صعلوك " التى يختمها قائلاً (٣٧) :

كان يزاحُمنى خطواتى .. يقاسمُنى الليلَ .. والشعرَ ..

كيف يقاسمُنى نقْرة الباب .. !؟

كيف يقاسُمنى الليلَ – كأساً ..

غيابا عن الوعى .. حُلماً

.. سأقتلُ الآن

* لا مفر . !

وتحمل جملة " لا مفر " إصرارا وعزيمة على المضى قدما فى التخلص من هذا الصديق / الرمز الذى أصبح يمثل عبئا ثقيلا عليه ؛ولذا جاء إيقاع هذه الجملة إيقاعاً صوتيا بارزا مجسداً لحركة القصيدة التى ترتكز على بداية ونهاية واحدة .

وثمة قصائد يتكرر فى نهايتها مقطع البداية ،ويكون عبارة عن أبيات تقليدية اقتبسها الشاعر كما هى دون تغييرٍ من الشعر العربى القديم غالبا ،كما جاء فى قصيدة " غزلية " (٣٨) التى جاء مطلعها أبياتاً من شعر أبى نواس التى تقول :

حاملُ الهدى تَعِبُ	يستخفُّه الطَّرَبُ
إن بكى يحقُّ لـه	ليس ما به لعبٌ
تضحكين لا هيـة	والمحبُ ينتحبُ
كلما انقضى سببُ	منكِ عاد لى سببَ

وقد وظف الشاعر أبيات أبى نواس توظيفا يحمل أبعاد رؤيته الشعرية ،فهو عاشق كأبى نواس،ولكن عشقه ليس لمحبوبته المرأة ،بل لمحبوبته " مصر " التى يهيم بها عشقا وحبا فى حين يلقى منها صدوداً وجفاء وبعداً ،وتظل القصيدة على امتدادها ما بين البداية والنهاية تصور هذا الموقف الثابت الذى لم يطرأ عليه أى تغيير ، ولذلك يختم الشاعر قصيدته بأبيات أبى نواس التى افتتح بها مطلعها،وما بين البداية والنهاية تتدفق القصيدة بالتوضيح والشرح لرؤية الشاعر التى تبرز الموقفين المتناقضين ،كما جاء فى مقطع منها :

يتباعدُ وجهُكِ خلف الأسلاك الشائكة .. وخلف الجدران

يتعقبنى الحراسُ .. أساءَلُ عن نظراتى .. عن خطــواتى

ما بعد الأسوار –

لا أقرأ شيئاً .. لا أكتبُ .. لا أتحدث ..

أنهض مُنكسراً .. أتسمّعُ ..أتسمّعُ .. تلطم آذانى

أحذية العسس العمياء ..

تتفجّر منها أحزانى .. تدهمنى .. تُلقينى درويشاً -

فى ليلةِ صمت

ومن أبرز أشكال التكرار فى شعره ما يلزم نهاية القصائد ،وهو أكثر وروداً فى شعره ،ومثل هذا التكرار بدوره الإيقاعى والدلالى الذى يأتى فى نهاية القصيدة ،ويحكم إغلاقها ،من شأنه يشد انتباه الآخر لهذا التقرير والحكم النهائى الذى يدفع أى توهم ويزيلــه تمامــا دون أى تعقيـب ؛لأن القصيدة قد أغلقت نهايتها مطلقا ،ومن ذلك ما جاء فى ختام قصيدة " مملكة النار والأشجار " (٣٩) :

فلعلَّ الدنيا تقبلُ منك العودة ..

لعل الدنيا تقبلُ منك العودة !

ومنه قوله أيضا فى نهاية قصيدة " أحزان موسى فى العالم الآخر " (٤٠) :

أنكروا كل شىء ..

أنكروا كل شىء !

وأمثلة هذا الشكل من التكرار كثيرة لا تحصى فى شعره .

ولعله قد اتضح من خلال عرضنا السابق لبنى التكرار فى شعر احمد سويلم تعدد أشكالها وصورها، وثراء إمكاناتها الإيحائية وطاقاتها الدلالية التى قلما تخلو منها قصيدة من قصائده .

ومن أبرز الظواهر الأسلوبية أيضا فى تشكيل الخطاب الشعرى لأحمد سويلم ، بنية التقابل التى ظهرت بصورة واضحة وجلية فى تجاربه

الشعرية ، إذ تدفقت بصورة طبيعية فى مواضع كثيرة من شعره بتدفق تجاربه الثرية ، وكانت على قدر كبير من الرحابة والعمق فى إنتاج الدلالة ، بحيث غدت فى كل مرة تضيف علاقة ولونا جديداً بكراً ، وإيحاءً خاصاً ملائماً للبناء الشعرى الذى هو بناء كلى متكامل .

وقد تعددت عناصر هذه البنية ، وتنوعت أنماطها وملامحها ؛ مما يدل على اتكاء الشاعر عليها كثيرا للتعبير عن رؤيته الشعرية ، وقد لاحظنا من خلال قراءة دواوينه مجموعة من أشكال تلك البنى المتآزرة المتشابكة التى جاءت نتيجة لحاجة تجاربه الشعرية ؛ الأمر الذى يبرهن على أصالتها ، وعمق جذورها فى بناء هذه التجارب .

ولعل من أبرز بنى التقابل التى وظفها الشاعر توظيفا دلاليا بارعاً ، وتفاعلت مع عناصر التعبير الشعرى ما جاء فى قصيدته " الإبحار فى سنوات الحب والغربة " وفيها يقول[٤١] :

أخذتنى سنة من نوم فى حضن شجيرة
ورأيتك .. يوم أتيتك – فوق جوادى الأشهب –
أسقط ما حولى من عشاق .. أحملك على صدرى ..
أوقظ عينيك النائمتين :
....
كم أتمنى لو طال الحلم ... ولم يوقظنى وقع الأقدام ..

وواضح أن الشاعر يعتمد فى الأبيات على مجموعة من الثنائيات المتقابلة التى تلعب دورا حيويا وعريضا فى صياغة محتواها الفنى ، وتعمل على تعميق دلالاتها وإنمائها ، فضلا عن تكثيف الحركة ، واتساع مداها بين كل طرف من أطراف الإطار التقابلى : بين (أسقط) و (أحملك) وبين (أحلم) و (وقع الأقدام) .

ولطالما تهفو نفس الشاعر وتتوقد إلى فردوس الحرية ، ويحلم بهذا الفردوس بين أحضان شجيرته التى هى وطنه ، وينعم بين ظلالها الوارفة التى يسكن إليها ، ويحتمى بها ، وما إن يستغرق فى حلمه الوردى حتى يصحو فجأة على واقعه المرير بأوجاعه وهمومه التى حاول أن يهرب منها ، ويلوذ بفردوسه، ولكن هيهات .

ثم يأتى المقطع الأخير من القصيدة ، فيبرز فيه عنصرا الزمان والمكان عبر طائفة من المقابلات المثيرة المحتدمة فى نفسه ، وبها يتجسد موقفه ورؤيته بوضوح ؛ فنرى منها : (صباح) و (مساء) ، (ماتت) و (أحلامى) ، (مات) و (العاشق) ، (ماتت) و (كلماتى) ، (الأول) و (الآخر) ، (مات) و (المابين) ، ولا شك أن هذه المقابلات قد كشفت إحساس الشاعر بكآبة الواقع وقسوته كما هو واضح فى الأسطر التالية(٤٢) :

ولأنا حين رحلنا
لم نترك أى دليل يجمعنا ذات صباح .. أو ذات مساء
فأنا – دونك يا خاذلتى – قد مت
دونك .. ماتت أحلامى .. مات العاشق فى أعماقى
دونك ماتت كلماتى .. مات الأول والآخر
مات الما بين !
دونك .. لا يجرؤ أحد أن يسألنى :
أين . ؟

وفى قصيدة " الليل وذاكرة الأوراق " تؤدى المقابلة أيضا دورها فى تشكيل التجربة من خلال توظيف البعد الزمنى بين كلمتى (البداية) و(النهاية) حيث يبرز الشاعر الدلالة المرفوضة بين هذين الإطارين ، ومستغلا فى الوقت نفسه غرس النقط ؛ لأداء وظيفة دلالية خاصة ،تتيح

للمتلقى الالتحام ببنية النص ، وتحريك ذهنه ومشاعره ، كما تدعوه للتأمل والتركيز ، لملء هذه النقط بما يراه مناسبا للصياغة الشعرية ، يقول(٤٣) :

- مخطئ – فى البداية – إذ كنت أهبط متخذا فى
العشية .. وجه مقامر ..
- مخطئ – فى النهاية – إذ كنت أوهم من يتساءل : أنى
مازلت أجهل تلك الوجوه وتلك البيوت ..
وتلك المسافة ..

والمتتبع لشعر أحمد سويلم يلاحظ أن التقابل الزمنى يمثل حقلا دلاليا ممتدا يثرى تجاربه ، ويضئ كثيرا من أبعادها ، فهو يحاول أن يبسط زمنه أو يقبضه حسب رؤيته وواقعه ، ومن خلال ذاته؛ ولذا يتحرك الشاعر تحركا ممتدا وعميقا بين ثنائياته التى وظفها بنجاح فى قوله(٤٤)

واعدنى وجهك ذات صباح .. أزهر حقلى زمنا يمتد على
كفينا – حلما .. ذهبا – نقبضه .. نبسطه .

وقوله أيضا(٤٥) :

ماذا أفعل فى عينيك الساهرتين على كفى .. وزمن
أبسطه أو أقبضه .. كى أتنفس .. كى تتحول
كل الجدران الصماء نوافذ

وإذا كان التقابل الزمنى يؤدى دورا بارزا داخل خطابه الشعرى ، فإن التقابل المكانى أيضا يحمل بين جوانبه نواتج دلالية تسهم - إلى حد كبير – فى تكوين فضاء النص ، وتشكيل إطاره الكلى، ويمكن رصد هذا التقابل المكانى بين (تحومان) و (تحطان) وبين (نزوات الأرض)

و (أحلق) حيث تتسع حركة التقابل الرأسى اتساعا أكثر كثافة ، ويتداخل العمق النفسى مع الحركة الحسية فى قوله(٤٦) :

عيناك تحومـان بليـل الحـب

وتحطـان علـى وجـهى

أصـل عـيونى بعيـونك

أنـزع من عينيـك أسـاها

من قلبـك أسـتل الآهـا

وأجرد نفسى من نزوات الأرض

ووجع الليل

أحلق فى ملكـوتـك نـسرا

يبنى ملكة لك

وتزداد طبيعة المقابلة وضوحا بين ثنائيـة (الميـلاد والمـوت) التـى ينقلها الشاعر إلى تقابل نفسى فى قوله(٤٧) :

ها أنذا بحت .. وبحتم

لكن بوا حكم الميـلاد

وبـواحـى الـموت !

وقوله أيضا(٤٨) :

تعرفنا كل الطرقات .. شهدناها .. ميلادا .. موتا ..

وتجاوزنا الأوجاع عليها زمنا .. وغرسنا زمنا شجر

الزيتون ..

حتى مرت تمسح عنا جرح الأمس

ويصل الشاعر إلى قمة الحركة الدلالية بين ثنائية الموت والميلاد ، التى يمهد لها بمجموعة من الثنائيات التى تبرز مدى حبه وعشقه لوطنه ، وذلك فى قوله(٤٩) :

أحلم أنا طائران فى حدائق القرنفل الملونة
نغرق ما شئنا خلال مد العشق والأحلام
أدخل بين النصل والغمد
وبين النار والرماد
أسقط بين الماء والطمى
وبين الموت والميلاد

وعلى هذا النحو البارع يوظف الشاعر بنية التقابل بصورها المتعددة و الثرية للتعبير عن رؤيته الشعرية الحافلة بالعطاء ، والتى يمثل الوطن – فى الأعم الأغلب – لحمة هذه الرؤية وسداها ؛ لأنه يرتبط به ارتباطا حميما ، ويلتحم بهمومه وقضاياه التحاما يستحيل معه الانفصال .

الهوامش

(١) رعشه في الأفق صـ٢١.
(٢) الأعمال الشعرية مج٢ صـ٢١٢.
(٣) السابق مج٢ صـ ٢٤٥.
(٤) السابق مج٢ صـ ٢٨٣.
(٥) السابق مج٢ صـ ١٨٨ .
(٦) السابق مج ١ صـ ٢١٨.
(٧) السابق مج٢ صـ ١٥٦.
(٨) الإيطاء : هو تكرار كلمة الروى بلفظها ومعناها في موضوعين متقاربين كأن يكون بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات ، ويعد هذا عيبا عند العروضيين القدماء ، أما إذا اتفقت الكلمتان في القافية واختلف معناهما فلم يكن إيطاء إلا عند الخليل بن أحمد .
(٩) انظر :محمد بنيس : الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاته دار توبقال ، الدار البيضاء المغرب طـ١ ١٩٩٠ صـ ١٤٨.
(١٠) السابق صـ ١٤٩.
(١١) الأعمال الشعرية مج١ صـ ١٢١.
(١٢) السابق مج٢ صـ ٧٨ .
(١٣) السابق مج١ صـ ١٦٩.
(١٤) السابق مج٢ صـ ٢١١.
(١٥) السابق مج١ صـ ٣٥٥.
(١٦) رعشة في الأفق صـ ٨٣.
(١٧) الأعمال الشعرية مج٢ صـ ١٧٨.
(١٨) رعشة في الأفق صـ ٤٤.
(١٩) الأعمال الشعرية مج٢ صـ١٧١.
(٢٠) السابق مج٢ صـ ٤٥٣.
(٢١) السابق مج٢ صـ ٩٧ .
(٢٢) السابق مج٢ صـ ٥٦-٥٧.

(٢٣) السابق مج٢ صـ ٣٩-٤٠.
(٢٤) السابق مج٢ صـ ٨٩.
(٢٥) السابق مج٢ صـ ١٦١.
(٢٦) السابق مج٢ صـ ١٦٥.
(٢٧) السابق مج٢ صـ ٢٦٣-٢٦٤.
(٢٨) السابق مج٢ صـ ١٥٣.
(٢٩) السابق مج٢ صـ ٢٤٤.
(٣٠) السابق مج٢ صـ ٤٥٥.
(٣١) السابق مج١ صـ ٤٢٦.
(٣٢) السابق مج٢ صـ ٣٩٢.
(٣٣) السابق مج٢ صـ ٣٩٥.
(٣٤) السابق مج١ صـ ٢١٣.
(٣٥) رعشه فى الأفق صـ ٢٢.
(٣٦) الأعمال الشعرية مج٢ صـ ١٧١.
(٣٧) السابق مج١ صـ ٣٢٩.
(٣٨) السابق مج١ صـ ٢٩٩.
(٣٩) رعشة فى الأفق صـ ٧٢.
(٤٠) الأعمال الشعرية مج١ صـ ٣١٨.
(٤١) السابق مج١ صـ٢٢٤.
(٤٢) السابق مج١ صـ ٢٢٨-٢٢٩.
(٤٣) السابق مج١ صـ٢٦١.
(٤٤) السابق مج١ صـ ٢١٤.
(٤٥) السابق مج١ صـ ٢١٥.
(٤٦) السابق مج٢ صـ ٤٩.
(٤٧) السابق مج١ صـ ٢٤٥.
(٤٨) السابق مج١ صـ ٢٤٧.
(٤٩) السابق مج١ صـ ٥٢.



ثلاثية الحجر، والسجن والشهادة
فى ديوان (المجد ينحنى أمامكم)
للشاعر عبد الناصر صالح
دراسة نقدية

د. عبد الهادى محمد أبو سمرة *

* أستاذ الأدب والنقد المساعد، بقسم اللغة العربية، جامعة الأزهر / غزة فلسطين.

مقدمة:

مـــن يقرأ تاريخ الشعر الفلسطيني، يجد أنه قد كتب عليه ألا يحيا ولا يقوى، ولا ينمو في الأرض إلا في ظل حركة الجماهير الشعبية الفلسطينية، فمنذ ولادة الكيان السياسي والجغرافي المستقل لفلســطين فـــي سنة ١٩١٦م في اتفاقية سايكس/بيكو خلال الحرب العالمية الأولى، ومـــاتلا ذلــك مـــن إصدار وعد بلفور المشئوم سنة ١٩١٧، وجماهير فلسطين لم تهدأ وحدث ارتباط خاص بين العمل الشعري وثورة الشعب الفلسطيني وفعله النضالي .

ولـــم تكـــن انتفاضة الأقصى الحالية التي انطلقت في الثامن والعشرين من سبتمبر سنة ٢٠٠٠م هـــي الانتفاضـــة الأولـــى أو الثانية بل سبقتها انتفاضات عدة ؛ إضافة على أن هناك تشابهاً في الأسباب التي أشعلت هذه الانتفاضة ، والانتفاضة الأولى سنة ١٩٢٩م.

فإذا كان " شارون" قد أستفز مشاعر الفلسطينيين والمسلمين عامة بانتهاكه حرمة المسجد الأقصـــى فـــي هـــذه المـــرة، فإن آباءه اليهود قد استفزوا مشاعر الفلسطينيين والمسلمين سنة ١٩٢٩م بـــإيذائهم والاعتداء عليهم في مقدساتهم فيما عرف " بثورة البراق"، إذ قامت انتفاضة جماهـــيرية فـــي كل مدن فلسطين وقراها، وتم إعدام ثلاثة من الفدائيين الشباب، وهم: محمد جمجـــوم، وعطا الزير، وفؤاد حجازي، وذلك في يوم الثلاثاء الموافق ١٩٣٠/٦/١٧م، سجلها شـــعراً شـــاعر فلســـطين، إبراهيم طوقان في قصيدة أسماها " الثلاثاء الحمراء" [١] والتي ذاع صـــيتها فـــي أرجـــاء الوطن العربي، الأمر الذي يظهر الالتحام الشديد بين الشاعر وشعبه، والتزامه الواعي بالدفاع عن قضايا أمته.

وممـــا يؤكـــد صـــدق هذا الالتزام، ومن منظور واقعي، " أن هذا الالتزام لم يكن مقولة سياسية أو اجتماعية، ولكن كان في نفس الوقت مقولة جمالية، والجمال عند الشاعر الفلسطيني كـــان فـــي الواقـــع المعـــيش، ومن هنا كانت ثورية الشعر تستمد أصولها في رؤيتها للواقع، فترفض السكون وتتمرد عليه لتحقيق مستقبل أفضل، ولكي تضع الوجود في التاريخ لا خارج التاريخ، فالشعر خروج عن اللا تاريخ إلى حركة التاريخ" [٢]

وهـــذا مـــا حاوله الشاعر الفلسطيني في وضع قضية بلاده داخل حركة التاريخ وجعلها قضـــية حـــية، لا تســـتلم للواقع، لأن الشاعر بطبعه لا يستطيع أن يصبر على ما يجري على أرض الواقـــع، وكمـــا يقول الأديب الفرنسي البيركامي: " بالتأكيد لا يوجد فنان يمكن أن يدير ظهره للواقع". [٣]

---

(١) ديوان إبراهيم طوقان مكتبة المحتسب/ عمان ط١ سنة ١٩٨٤، ص٤٦
(٢) د. عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري دار القلم، بيروت ط١، سنة ١٩٨٤، ص٧٩
(٣) د. الطاهر مكي ، الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل إلى قراءته دار المعارف/ القاهرة ط٢سنة ١٩٨٣، ص٢١

وإذا كـــان أدونـــيس يقـــول:" أن الشـــعر الـــثوري حقاً هو الشعر الذي يصدر عن وعي كامل لضـــرورة خلـــق المعـــادل الثقافـــي للكفاح المسلح" [1]، فإن الشاعر الفلسطيني لم يكتف بقرع الأجـــراس لـــيوقظ شـــعبه، ويشعل نار الثورة بل اقتحم بنفسه الميدان المسلح، وحقق التلاحم الحقيقـــي ما بين السيف والقلم على يد جمهرة من شعراء فلسطين أمثال/ عبد الرحيم محمود، وعـــبد الكـــريم الكرمـــي ومعيـــن بسيســـو ، وكمال ناصر وغيرهم من أجل تحرير الأرض والإنسان، وأكدوا أن الرؤية الواعية للواقع المعيش والفعل الثوري يصبحان شيئاً واحداً.

وقـــد مـــر الشعب الفلسطيني عبر تاريخه الحديث بسلسلة من الأحداث المؤلمة زلزلت كـــيانه وبنيته وأثرت في مجريات حياته، بل في حياة الأمة العربية والعالم كله، مما شحذ همم الأدبـــاء والشـــعراء واســـتفز مشـــاعرهم، والهـــب أحاسيسهم، فهم أنفسهم احترقوا بنار الألم وعذاباته.

جـــاءت نكبة فلسطين في عام ١٩٤٨م لتفجر ينابيع الشعر عند الشعراء ليس في فلسطين وحســـب، وإنمـــا في جميع أرجاء العالم العربي، وكانت المأساة معيناً لا ينضب، يمد الشعراء بكـــل أنواع الإبداع ، وكانت مصدراً ثراً للإلهام في الشعر، فظهرت كوكبة من الشعراء تركوا بصـــماتهم الشـــعرية فـــي كل ما شاهدوه، وما أحسوا به من فواجع وكوارث وضياع للأرض والإنســـان، ولـــم يكتفوا بالبكاء والحنين والحرقة، بل أخذوا يترفعون فوق جراحهم، ليغرسوا الأمل في النفوس، ويدعون للثأر وعودة الحق إلى أهلة.

وجاءت هزيمة حزيران سنة ١٩٦٧م لتنكأ الجراح من جديد، وليزداد الألم حدة واتساعاً ليشمل الاحتلال بقية فلسطين، وأجزاء من سيناء في مصر والجولان في سوريا، وجاء الشعر من جديد ليقوم الشاعر بدور الحادي والرائد في شعبه للتمرد على كل الطغاة، وعلى كل ألوان الـــيأس والإحباط والاستسلام "وهو الذي يغرس جذوة التحدي والعنفوان في نفوس أبناء شعبه، وثبـــت أنه طائر الفنيق الذي يتجدد ويقوى، كلما ازداد احتراقاً" [2]. وهكذا فهم الشاعر/ محمود درويـــش وعبر عنه شعراً في أعقاب مجزرة كفر قاسم سنة ١٩٥٦م بأنه عاد من موته ليحيا من جديد:

إنني عدت من الموت لأحيا، لأغني
فدعني استعر صوتي من جرح توهج
علمتني ضربه الجلاد أن أمشي على جرحى
وأمشي، ثم أمشي... وأقاوم [3]

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) زمن الشعر دار العودة / بيروت ط١، سنة ١٩٧٢/ص١٧٤
(2) د. عز الدين إسماعيل الشعر في إطار العصر الثوري، مصدر سابق ص٩٢
(3) الديوان محمود درويش دار العودة / بيروت ط١١، سنة ١٩٨٤، ص٢٠٩

وجـاء الشعر هذه المرة من داخل الأرض المحتلة، وظهر شعراء أعادوا رسم خارطة جديدة لوظيفة الشعر ودورة في مرحلة كان اليأس والإحباط وجو الهزيمة يلف النفس العربية بأرديته الكئيـبة.. وهذا ما دعا الشاعر الكبير/ نزار قباني إلى أن يقول وهو بصدد الحديث عن الشعر العربـي وواجـبه بعـد حرب حزيران: " الشعر بعد حرب حزيران يكون قطعة سلاح أو لا يكون، يكون بندقية، خندقاً لغماً، أو لا يكون.. أو يقول: كل كلة لا تأخذ في هذه المرحلة شكل البندقية تسقط في سلة المهملات و تصير علفاً للحيوانات".[1]

وإذا كانت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، وهزيمة حزيران سنة ١٩٦٧م قد فتحتا أفقاً جديداً فـي عـالم الشـعر في المضمون والشكل على السواء، وألحقتا الأدب بالميدان، وأفرزتا جيلاً جديـداً مـن المبدعين، وكانتا نقطتا تحول في عالمنا الشعري، فما بالنا ونحن نتكلم اليوم عن انتفاضـة بطولـية بـدأت فـي عام ١٩٨٧م. أعادت الأمل في النفوس، وثبتت إرادة التحدي والصمود والبعث الجديد، لا عن هزائم مريرة أصابت الإنسان العربي كلمة في مقتل.

هـذه الانتفاضـة تعتـبر حلقة نوعية من حلقات الفعل الفلسطيني المناضل، وهي الحلقة الأكثر عمقاً وتميزاً، وهي ميلاد جديد غير مسبوق وغير متوقع، راهن الأعداء على أنه الجيل الذي سينسى " فلسطين" وستذهب إلى غير رجعه، وإذ بأطفال وشباب هذا الجيل- جيل أطفال الانتفاضـة – يقلب كل الموازين والتوقعات، فهو طفل مخطوف من حلم الطفولة، ليرجع هذا الحلـم بعد اليأس، وليصبح فوق الحلم، وفوق الجرح والحزن المقيم، وإذ به وقد عجن بالثورة يثبت قيادته الحقيقية الثورية المشرقة بالعزم والدم والنضال في عالم مملوء وموبوء بالقواد فى غير قتال، وليسطر تاريخاً جديداً يحررنا من خوفنا، ومن حزننا.

وكمـا جـندت الانتفاضة أطفالها وشبابها، فإنها جندت أيضاً أدبها الخاص بها، وأصبح عـندنا ما يمكن أن نسميه " أدب الانتفاضة" الذي يشكل في حد ذاته انتفاضه الأدب ، وذلك لما أحدثته من انتفاضه موازية في الشخصية الأدبية والتعبير الأدبي ذي المضمون الذي يتكلم عن الفداء والتضحية والشهادة والبطولة، ورفض الظلم، والإيمان العميق بحتمية النصر مهما بلغت التضحيات، فلا مكان للخوف والتوسل والاستجداء.

وقـد رأيـنا جهـداً كبـيراً لاتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين في الضفة وغزة عندما أصـدروا سلسلة أدبية بعنوان : " إبداع الحجر من جزأين" لكل ما كتب ونظم أثناء الانتفاضة، ولا ننسـى الجهد المشكور الذي قام على أثره الدكتور/ عادل أبو عمشة "باختيار مائة وثمانين قصـيدة، ودراسـتها لمائـة شاعر استغرق منه العمل طيلة السنوات الثلاث الأولى من عمر الانتفاضـة في كل من الضفة والقطاع".[2] ليفتح بدوره شهية الشعراء والكتاب والنقاد للدراسة

[1] نزار قباني قصتي مع الشعر دار العوده بيروت ط ١ ١٩٧٣ صـ ٢٣٥
[2] د عادل أبو عمشه ،شعر الانتفاضه منشورات اتحاد الكتاب / القدس ط ١ سنة ١٩٩١

المستفيضـــة والمستبصرة للزخم الأدبي الذي أفرزته هذه الانتفاضة المباركة، ووجدنا بعد ذلك رسائل تكتب وبحوثاً تقدم ، وسيظل نور الانتفاضة هادياً لمن يتصدى للكتابة فيها.

وتأتـــي هذه الدراسة لتلقي الضوء على تجربة شعرية للشاعر/ عبد الناصر صالح الذي عـــايش هذه الانتفاضة واكتوى بنارها، وتعرض للسجن أكثر من خمس عشرة مرة في مختلف المعـــتقلات مثل: الفارعة – قلقيلية – نفحة – طولكرم- الرملة – نابلس- عتليت وأنصار "٣" فـــي النقب. وكانت معظمها بتهمة التحريض والتظاهر، انطلاقاً من أن بوصلة الحس الشعري لـــدى الشـــاعر، تكمن في إدراك الذات الشعرية لهمومها، وتطلعاتها في مواجهة التحديات من خـــلال موقف شعري واضح، يتفاعل شعرياً مع المستجدات وتحدياتها، عبر الرسالة الشعرية، ومـــا فـــيها مـــن قضايا تتحسس الأبعاد المختلفة للواقع، في إطار رؤية تستبصر هموم شعبه ومعاناتـــه، وهـــي المحـــك الحقيقي لمصداقية هذه الذات في مواطنتها الصالحة." يؤكد لنا ذلك نشـــأته في أسره مناضله ولأب له مواقفه الوطنيه في أبواب النضال كما كان معلما فاضلاً لقن تلامـــيذه وولده حب الوطن والنضال من اجله"[١] إضافة إلى أنه كان ينظم الشعر . فليس غريبا ان ينشا شاعرنا هذه النشاة الوطنية .

والديـــوان : "المجـــد ينحـــنى امامكم " يحتوي أثنتى عشرة قصيدة جاء في مائة وسبعين صـــفحة مـــن الحجم الصغير منها عشر قصائد تمثل ٨٢,٣% تدور حول محاور رئيسية هي الحجر ، السجن (القيد) ، والشهادة ، مما يشكل تناغماً مع عنوان الديوان الذي جاء في ظـــل انتفاضة شعبية سجلت شعراً فترة تاريخية في حياة هذا الشعب المناضل تستحق الالتفات إلـــيها ودراســـتها ، ولهذه المحاور علاقة جدلية ببعضها البعض فاذا كان الحجر أداة المقاومه وســـلاح المنتفضـــين فان ردة الفعل للعدو كانت تتمثل فى اعتقال البعض منهم والزج بهم فى الســـجون والزنازيـــن ، وقتل اخرين واستشهادهم ، وذلك وصولا الى الهدف الذى تلتقى كل تضـــحيات المنتفضـــين حوله وهو الحرية والخلاص ، وذلك من خلال دراسة تحليلية نقدية، مستفيداً من كل المناهج الأخرى التى تفيد البحث

---

[١] مقدمة ديوان المجد ينحني امامكم منشورات اتحاد الكتاب / القدس ص١ سنه ١٩٨٩ م

المحور الأول: انتفاضة الحجر

تصــدر الحجــر وما يتصل به من دلالات ورموز اهتمام الشعراء وشغل مساحة واسعة ذات قيمة كبيرة في الشعر الفلسطيني المعاصر المقاوم تحت الاحتلال، ولما مثله من موقع هام ومميز في جسد القصائد – خاصة – في زمن الانتفاضة، ولكونه من أهم الأسلحة الرئيسية في مقاومة الاحتلال وتحقيق النصر، فلا غرابة إذا ما أطلقوا عليها " انتفاضة الحجارة".

وكان شاعرنا من أوائل الشعراء الذين أولوا " الحجر" اهتماماً كبيراً في ديوانه موضوع الدراســة نتناولــه بالبحث والتحليل. ومن خلال تتبعنا لمحور " الحجر" في ديوانه، فقد أفرزت الدراســة ســت نقــاط أساســية، استطاع الشاعر من خلالها أن يرسم صورة صادقة ومعبرة للحجر، وأهمية الانتفاضة في فلسطين وهي:

١- عامل الزمان والمكان

٢- العلاقة الحميمة بين الحجر والطفل

٣- دور الحجر وفاعليته

٤- دور الطفل و بسالته

٥- دلاله الحجر وقدسيته

٦- الحجر أداة لوحدة الشعب وحريته

أولاً: الزمان والمكان : يلعب عنصرا الزمان والمكان دوراً أساسياً في إضاءة النص الشعري، ويعطــيه أبعــاداً جديدة توضح الصورة، ففي قصيدة بعنوان " في البدء كان الحجر" استهلها الشاعر بالحديث عن زمن الانتفاضة بقوله:

في شهر كانون يجيء لنا الخبر

الجو مشحون يبشر بالمطر

مطر على الطرقات يجرف ما تبقى من خطر

مطر ... ويحتدم الشرر (١)

وفــق الشــاعر في بداية القصيدة بتهيئة الجو النفسي للشروع في الحديث عن الانتفاضة وتوظيف عنصري الزمان والبيئة الفلسطينية، عندما ربط قدوم شهر كانون بمجيء الخبر وهو انطلاقه الانتفاضة في العقد الأول من شهر كانون أول سنة ١٩٨٧م، وإن لم يذكرها صراحة، وإذا كــان الجــو فــي هذا التوقيت من كل عام قد جاء مشحوناً بالمطر، فإن شاعرنا قد جعل البشــرى تتعدى المعنى العام والمتوقع للمطر الحقيقي بما يحمله من خير وخصب ونماء- إلى

(١) الديوان، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء البيادر/القدس، ط١، سنة ١٩٨٩م، ص٧٩.

المطــر بمعناه المجازي هو " خبر الانتفاضة" الذي جاء في هذا التوقيت، التي تاقت الجماهير إلى سماعه بما يحمله من فرحة غامرة وبشرى توازي بل تفوق الفرحة بالمطر الحقيقي.

وممــا يــدل علــى براعة الشاعر في استخدام مفرداته أنه جاء بالخبر معرفاً لا نكره، وكأنه يوحــي بــان الناس تعرفه وقد انتظرته طويلا ، وقد جاء المطر لينظف الطرقات مما فيها من اوســاخ تمثل بالانتفاضة التي واكبت هذا الموسم، والتى يأمل الشاعر منها أن تكنس الاحتلال، وكل ما يمثله من خطر على طريق الحرية والخلاص.

أما عامل المكان ففي قوله:

هل كان في البدء الحجر؟

هل كان في البدء المخيم؟

كان في البدء الصفيح

يسجل التاريخ في أحلى صور:

وطن تجسد في مخيم

وطن ملثم

وتأتــي روعــة الانتفاضة من أنها انطلقت من المخيمات " التي كانت خرائب يعلوها الصفيح والتى تحولت الى كائن فاعل يريد أن يغير هذا الواقع الذي هو أشبه بالعدم إلى واقع يستوقف التاريخ، ويملي عليه حركته الإيجابية في رفض حياة الذل والعبودية، لذلك هب المخيم (إشارة إلــى مخــيم جباليا التي انطلقت منه الانتفاضة إلى كل والقرى والمدن الفلسطينية) ليحمل هم الوطن كله ويمسك بالحجر يقذفه فى وجه عدوه مما جعل الوطن كله يتجسد في المخيم.

ثانياً: العلاقة الحميمة بين الحجارة والأطفال:

طفل يعبئ بالحجارة صدره

وصبية ترخي ضفيرتها

لتهتف باسم عاشقها القمر

فمــن شــدة عشــق الأطفال للحجارة أنهم احتضنوها وضموها إلى صدورهم، وعشقتها الصــبايا، وهتفــن باسمها، وذلك للسر الدفين الكامن في هذه الحجارة، التي يرى الأطفال فيها بحســهم العفــوي والفطــري أنها ستساعدهم في جني فوائد عدة، أخذوا يرصدونها، ويعددون أدوارها، وما ترمز إليه من دلالات مادية ومعنوية.

ثالثاً: دور الحجر وفاعليته :

حجر وينهار التتر

حجر وتختلط الأمور على موائدهم وتهتز الفكر

حجر وترفع راية

حجر وتعلو هامة

حجر وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفر

حجر على لهب الرصاص قد انتصر

دمنا على الموت انتصر

دمنا تجلى وانتصر

والشاعر هنا يركز على الدلالة التي اختارها للحجر منذ البداية، بل ومنذ العنوان الذي اختاره، والذي يمثل الشفرة التي تفك رموز محتوى القصيدة، " والدلالة هنا ليست مادية تنحصر في الحجر كسلاح فعال مادي يشهره في وجه الإعداء وحسب، وإنما كدلالة معنوية" [(1)] فهي تعبير عن الطموح نحو تحقيق أهداف شعبه في دحر الاحتلال وتحقيق النصر، وتعيد له كرامته وقد استفاد الشاعر من ظاهرة التكرار التي وفق في استخدامها بمهارة فائقة، حيث كرر لفظ " الحجر" أثنتين وعشرين مرة، ليؤكد على الدور الذي يلعبه الحجر كسلاح أثبت نجاعته، وذلك من خلال المهام الجسام التي يقوم بها وقد أضفى عليها هالة من الجمال والسحر فهو السلاح الذي يؤدي إلى انهيار التتر (العدو)، وهو الذي خلط كل الأمور، وقلب موازين العدو وخططه، وأصابه في مقتل ، واهتزت كل أفكاره وتدابيره، وبالتالي سيتحقق النصر وترفع راياته عالية خفاقة، وتعيد كرامة الإنسان العربي وترفع هامته في الوقت الذي ستسقط هيبة الغازين المحتلين في وحل الحفر والمؤامرات وتنقلب عليهم.

ويختتم الشاعر بأن الدماء الزكية التي سقطت من شهداء الانتفاضة قد انتصرت على لهب الرصاص والموت والحياة الذليلة والمهينة التي كان يحياها الفلسطيني قبل الانتفاضة .

وقد وفق الشاعر في استخدام الفعل المضارع (ينهار – تختلط- تهتز – ترفع- تعلو – تسقط) ليفيد استمرار الانتفاضة، والنجاح المستمر في تحقيق أهدافها ، كما وفق في الربط بين الحجر والدم من جهة، باعتبار الحجر أداة من أدوات الصراع، والدم يدل على ذروه الصراع وتبين النتيجة المترتبة عليها وهي الانتصار، فإذا كان الحجر المقدس قد انتصر على لهب الرصاص (رمز القهر والظلم) ، فإن الدم الفلسطيني قد انتصر على الموت (حياة الذل والسكون والعدم)

رابعاً: دور الطفل وبسالته

وكما وحد الشاعر بين المخيم والوطن بعد تجسد الوطن في المخيم، نراه يوحد بين الطفل الملثم والحجر، وجعلهما رمزاً للوطن.

[(1)] ابسام فضل مصلوع دلالة الحجر في شعر الانتفاضة، رسالة ماجستير/ جامعة الأقصى سنة ٢٠٠٠م ص٥٢.

وإذا كانت الحجارة هي سلاح الانتفاضة الفعال، فهي في حد ذاتها صماء لا جدوى فيها فلا بد لها من يستعملها ويستنبطها، ويعطيها الحياة لتقوم بدورها وهنا يأتي دور أطفال الحجارة جيل الفداء ، وملائكة البراءة، فماذا كان من الطفل الملثم الذي توحد في الوطن؟

وطن ملثم

وطن يشرع صدره العاري ليحتضن الزمن

وطن تلاحم في الوطن

صوب الجنود المنهكين وحقدهم

طفل تمترس

رفع الحواجز في الطريق وأشعل النيران

أطلق ما تبقى في يديه من الحجارة واختفى

بين الزحام وهالة الجيش المكرس

طفل تمرد واختفى بحجارة الوطن المقدس

والشاعر هنا يصور تصويراً رائعاً وموجزاً للمقاومة الباسلة للطفل : كرفع الحواجز، وإشعال النيران في إطارات السيارات وغيرها، والانقضاض على جنود الاحتلال المنهكين من مقاومة المنتفضين من أطفال الحجارة، ثم إجادته في قذف الجنود والاختفاء وسط الزحام ليعود ثانية لهم مع حجارته، والشاعر هنا نقلنا إلى الحدث نفسه لنعيش مع أطفال الحجارة في مقاومتهم الباسلة ولنتفاعل معهم ، ولم يستخدم أسلوب السرد والحكاية كي لا نفقد التواصل مع حركة هؤلاء الأطفال المنتفضين.

خامساً: فاعلية الحجر وقدسيته

لم ينس الشاعر التذكير – في عجالة – بأهمية الحجر وقدسيته فيقول:

في البدء قد كان الحجر

بيتاً، إلها للعبادة

واليوم قد صار الحجر

رمزاً لتحقيق السيادة

وفي إشارة سريعة بأهمية الحجارة في القديم والحديث، يلتفت الشاعر ليذكرنا أن الحجر قديماً كان يستخدم في بناء البيوت ثم أضفى عليه قدسية بعد أن أتخذه إلها له يعبده (صنماً) يقدم له القرابين. أما اليوم فقد صار الحجر سلاحاً قوياً في مقاومة الاحتلال والفتك به ومن ثم تحقيق الحرية والسيادة وبناء الدولة المستقلة ، ويؤكد الشاعر أهمية هذه الحجارة وقدسيتها في قوله:

طيراً أبابيل تطير كما الحمام

وحجارة السجيل تسقط كالسهام

حجر سيبني دولة ويزيل أنقاض الخيام

حجر سينقل أمة للنور وبعد ولوجها عصر الظلام

فقد جمع بين طير الأبابيل وحجارة السجيل وأطفال الحجارة، مستفيداً من التناص القرآني في قوله تعالى: " وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ * تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ " (1) فقد شبه أطفال الانتفاضة – وهم يقذفون بحجارتهم المقدسة جنود الاحتلال الصهيوني المعاصر ليحرروا وطنهم ويبنون دولتهم الجديدة بطير الأبابيل التي أرسلها الله سبحانه وتعالى ترمي بحجارة من سجيل جيش أبرهه الأشرم عندما حاول هدم الكعبة فألحق الله بهم هزيمة منكرة – وفي هذا التشبيه الجميل يضفي الشاعر عليهم وعلى حجارتهم القداسة والسحر والجمال، ومن ثم يخلصون شعبهم من خيام الذل والعبودية، وينقلونه إلى عصر النور والحرية بعد ظلام ليل الاحتلال البغيض.

سادساً: الحجر أداة لوحدة الشعب وحريته

لقد كان الشعب يعيش في حيره وتمزق وجاء الحجر فوحد صفوفه وقوى بنيانه

في شهر كانون يجئ لنا الخبر

الجو مشحون يبشر بالمطر

مطر على الطرقات يكنس ما تبقى من ضجر

مطر .....مطر

شعب أراد العيش حراً فاستجاب له القدر

حجر .... حجر

وتميد تحت الغاصبين الأرض تنتفض المدائن والقرى

واللوز والزيتون والنخل المعبأ بالثمر

في البدء قد كان الحجر عاش الحجر عاش الحجر عاش الحجر

يعود الشاعر في ختام قصيدته ليؤكد على ما بدأ به، للتركيز على دلالة المطر بمعناه الحقيقي (الخصب والنماء والخير) ليكنس الطرقات ويطهرها مما علق بها من أوساخ، والمطر بمعناه المجازي (الانتفاضة) الذي سينهي حالة الاحتلال البغيض وما فيه من قلق وضجر ويهدمه ويبني مستقبلاً أفضل مما جعل الشعب كله يتجاوب في المشاركة في هذه الانتفاضة بعزيمة قوية كي يتخلص من العبودية ورفع الذل لذا فإن الله (القدر) سيستجيب له وينصره،

(1) آيات ٣، ٤ من سورة الفيل

ويعمــق الشــاعر هذه الصورة باستدعائه من التراث الشعري البيت الشهير للشاعر التونسي أبى القاسم الشابي في قوله:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد ان يستجيب القدر

ثــم يلتفت إلى " الحجر" باعتباره السلاح الذي سيحقق انهيار العدو، ويجعل الأرض تميد تحت أقدامهم،كمــا جعــل الناس في القرى والمدائن والخيام وحتى الشجر (اللوز والزيتون والنخل) تشــارك في رفضها وتمردها على المحتلين الطغاة ولذا استحق الحجر من الشاعر وأن يهتف له (عاش الحجر عاش الحجر عاش الحجر).

- ولم يكتف الشاعر بذلك بل نراه يقول في قصيدة بعنوان " المجد ينحني أمامكم". (١)

المجد للحجر

المجد للسواعد التي تقاتل

المجد للملثم الذي يستوقف المجنزرة

المجد للمقلاع – للمتراس – للكوفية السمراء

المجد للأطفال والشباب والنساء

المجد للذين يحملون أرواحهم في أكفهم

ويطلقون أغنيات النصر

يقذفون جند الليل بالحجارة

الشاعر هناجعل المجد للحجر وعائلته (المقلاع والمتراس والكوفية)، وللذين يقاتلون بسواعدهم الفتــية، ويقذفــون جند الليل (الاحتلال) بالحجارة بإعتبارها طريق الحرية والخلاص ، وكان الحجــارة تلفــت نظــر الإنسان وفى هذا العصر على أنها نعمة كبرى من الله العلي القدير قد وهــبها له كــي تكــون سلاحاً يقذفها في وجوه الظالمين والمحتلين. كما حدث من تسخير الله للطير الأبابيل في قذف طير أبره الأبرش عند أقدامه على هدم الكعبة في القديم.

وفي قصيدة أخرى بعنوان " الميلاد" يقول الشاعر

أعلن الفجر مخاضة

خرج المولود شعب الانتفاضة (١)

يؤكــد الشــاعر فيها أهمية الحجر في شمولية استخدامه، فلم يعد وقفاً على فئة بعينها بل امتد ليشــمل الشــعب كله الذي كان في حالة مخاض شديد ينتظر ميلاداً شديداً مستفيداً في توظيف عنصــر الزمان (" الفجر") بكل ما يرمز إليه من بدء حياة جديدة، وما يحمل الفجر من نور وضــياء وخــير كثــير، بعد صراع دينامي مع ظلام الليل وحلكته وقد ساعدت مادة "فجر "

(١) الديوان ص٧٠-٧٢

(١) الديوان ،ص١٠٣

الشــاعر فــي معناها اللغوي بتفجير وضع قائم شديد القتامة وهو وضع الاحتلال البغيض كي يــبزغ فجر جديد للحرية والخلاص ومستقبل أفضل، كما أن إعلان الفجر عن مخاضة ليمهد الجو العام لاستقبال المولود الجديد، لكن هذا المولود، وعلى غير العادة، وعلى طريقة الشاعر فــي تفجــير لغــته لم يكن مولوداً فرداً، وإنما كان ميلاد شعب بأكمله – هو شعب الانتفاضة، والــذي يفصــح عــن حالــة الغليان والقهر التي كانت تعتمل في صدر كل أفراد الشعب نحو الاحــتلال والمعانــاة اليومية ودون أن يفصح بإسهاب عن هذه المعاناة، لأن الولادة من جهة أخــرى ليســت كــالولادة المألوفة لدينا وإنما هي ولادة للفعل الانتفاضي لهذا الشعب المحتل والمحاصــر، والذي فرض عليه أن يعيش في حالة من الكبت والغليان، وكان يبحث عن حالة من الانفلات والتحرر، وهذا ما جاء في قول الشاعر:

خرج المارد من قمقمه

صارخاً ملء الوجود

أزف العهد الجديد

فخرج المارد " الشعب" من قمقمه " سجنه" وهو يصرخ ليسمع العالم بأسره، بأن النصرقادم لا محالة وبصلابة قوية، وتصميم أكيد على عهد جديد يتحقق فيه الخلاص والحرية وكل أهدافه، ثــم ينتقل من إعلام العالم، بواقعة الذي يعيش إلى توجيه التهديد والوعيد لعدوه وتصميمه على النزال والتحدي بقوله:

يا عدو الشمس والإنسان

عدنا من جديد

ورفعنا في جحيم الموت صرحا للصمود

وعشقنا الأرض ملء القلب – ملء الروح

أشهرنا على الباغي السلاح

وتــبدو نــبرة الــتحدي التــي يواجه بها الشاعر وشعبه عدوه واضحة جلية، وتدل على الثقة والاســتعداد لمواجهــة هــذا العدو، والذي ينعته بأنه عدو الشمس بكل ما ترمز إليه من النور والحــرية، كما أنه عدو للإنسان المسالم والبسيط والمحب للخير والحق والحرية، وهو يتوعد بعودتــه مــن جديد للنزال والمقاومة، وقد رفع هو وشعبه – صرحاً عالياً للصمود في جحيم المــوت– وإن العشق للأرض والانتماء الحقيقي لها قد استولى على (جوانح فؤاده وملأ روحه، ولم يعد سوى الترجمة العملية لهذا العشق لذا أشهر السلاح على هذا الباغي لأنه اللغة الوحيدة التي يفهمها ويحسب حسابها.

وانصبوا الأسلاك من حول البطاح

قدر الإنسان أن يحيا على نبض الجراح

فاستبيحوا الأرض – لا تنتظروا

قدر الجلاد أن يهلك في زحف الصباح

ويواصـــل الشـــاعر تحـــدي عـــدوه باســـتباحة الأرض وعدم الانتظار، وأن ينصب الأسلاك والحواجـــز مـــن حـــول الأرض، فإن قدر الإنسان الحر الشريف المناضل أن يحيا على الألم والمعانـــاة والجهاد ونبض الجراح، كما هو قدر الجلاد أن يهلك في زحف الصباح والمتطلعين إلى الحرية مهما اشتد ظلام احتلالهم وطغيانهم:

من دمي ينبثق الفتح ويعلو الانتصار

من دمي يخرج مليون نهار

فاقتلوا المرأة في منزلها

واخنقوا بالغاز شيخاً طاعناً بالسن

يا أحفاد هولاكو التتار

أطلقوا النار على كل الصغار

لا غضاضة

وينـــتقل الشـــاعر بخطابه من الضمير الجمعي (عدنا – رفعنا – عشقنا- أشهرنا) إلى الضمير الفـــردي ولكن دون انفصام بينهما، وإنما خطاب الجزء/ الكل، وخطاب الفرد المعبر عن هموم الجماعة والمتحدث بأسمها في قوله:

من دمي ينبثق الفتح ويعلو الانتصار

من دمي يخرج مليون نهار

ومـــن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب في تحديه لعدوه من خلال فضح ممارساته في: قتل المـــرأة الآمنة في بيتها، واستخدام الغاز في خنق الشيوخ الطاعنين في السن دون رحمة ودون ســـبب، ناعـــتاً إياهم بأنهم أحفاد هولاكو التتار الذين ورثوا الحقد والقتل وسفك الدماء بهمجية أصبحت مضرب المثل في التاريخ، ولم يتورع عن إطلاق الرصاص على الصغار والأبرياء، فـــلا غضاضـــة ولا غرابة ان تأتي هذه الأعمال الإجرامية من قبله، لكن الشاعربلسان شعبه يســـتخدم أسلوب القطع لتنبيه عدوه بأن شيئاً جديداً قد بزغ في الأفق، وأثبت ذاته والمتمثل في ولادة الشعب الجديد:

إننا ميلاد شعب رد للكون بياضه

إننا ميلاد شعب الانتفاضة

وهذه الولادة ليست كأية ولادة طبيعية وإنما هي ولادة شعب الانتفاضة الذي فرض نفسه على الواقـــع الجديـــد، بتحطـــيم كل ألوان الحصار الذي فرض عليه، وأزال كل المعوقات والقيود، أنطلق في طريق تحقيق أهدافه ولم يعد يقيم وزناً لكل ممارساته العدو القمعية مهما كانت.

فلحرقوا أغصاننا الخضراء إن شئتم

فللغصن اخضراره

والجباه السمر إعصار ونار

وهو جيل حطم الأغلال والقهر

وأهوال الحصار.

وولادة الشعب والأغصان الخضراء سوف تتغلب على عملية الحرق والعدوان، وإن من سمة الغصون أخضرارها المتجدد، كما إن للجباه السمر الواعدة، ولاستعدادها لمواجهة الغطرسة فعل الإعصار المدمر والنيران الملتهبة.

والملاحظ أن الشاعر قد حشد الألوان المناسبة التي ساعدته على دينامية التعبير الحر في لغته باستخدام : الأحمر للدم- والأخضر للأغصان، والحركة في عزيمة واندفاع الجباه السمر في قوة واندفاع الإعصار والنيران –وتحطيم الأغلال والقهر وأهوال الحصار من قبل هذا الجيل الجديد لشعب الانتفاضة ، كما بين النزعة العدوانية لهذا المحتل.

ويعود شاعرنا إلى ضمير المتكلم بالإعلان عن إصراره وتحديه لعدوه المستمد من إصرار شعبه وعزيمته عندما يقول:

اقتلوني

لست أرضى عن تلال اللوز

والزيتون والتين استكانة

واسلبوا أرضي إذا شئتم

فالأرض نسيم الجبل الشامخ

ماء النهر، أسراب العصافير

والنسر إذا ما زف الصبح الانتفاضة

وعيثوا في روابينا فسادا

لن تمروا

وتحدي الشاعر لعدوه قد يصل إلى حد قتله، ولكنه لن يرضى بالتخلي عن أرضه الخيرة، وعن تلال اللوز والتين والزيتون والتي هي من أشجار الجنة التي منحها الله لأرضه (فلسطين) وقد أقسم الله بهذه الأشجار وبهذه الأرض لأهميتها وقدسيتها وجلالها كما ذكرها في كتابه الكريم " والتين والزيتون وطور سنين.. " [1] لذا كان عشق هذا الإنسان لأرضه والتمسك بها والتوحد معها، ولن يقبل أي بديل عنها مهما كبر شأنه، فحق العودة عنده حق

[1] الآية (١) سورة التين

مقـــدس لا تنازل فيه، ومع إقرار الشاعر بقدرة عدوه على قتله ثم سلبه للأرض فإن ثقته بنفسه وشـــعبه، وقـــوة العزيمة تجعله قادراً على مقارعة هذا العدو والانتصار عليه ، فللأرض نسيم الجـــبل الشامخ المجبول بالصلابة والمعطر بالكبرياء والصمود، ونسيم هذه الأرض يجري في شرايين إنسانها مجرى ماء النهر المتدفق الذي لا ينقطع. إضافة إلى الأرض ونسيمها المستمد من جبالها. فإن للنسر (الإنسان الفلسطيني) إذا ما أزف الصبح انقضاضه وثورته وانتفاضته، لـــذا يتحداهم قائلا: فاقتلوا إن استطعتم، وعيثوا في أراضينا فساداً ، فإن الله جعل جزاء هؤلاء الأعـــداء كمـــن يحارب الله ورسوله كما جاء في قوله تعالى: ")إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ ورسُـــولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الأَرْضِ فَسَاداً أَنْ يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا" [1] وكذلك يبين الله أنه لا يحب من يســـعى في الأرض فساداً وخص اليهود بذلك في قوله: " ويسعون في الأرض فساداً إن الله لا يحـــب المفســـدين" [2] لـــذا فـــلا غـــرابة أن يتصدى الفلسطيني لهذا العدو ويمنعه من تمرير مخططاته العدوانيه .

ولـــم يكـــتف الشـــاعر بتوظيفه لآيات القرآن الكريم، وما لها من قدسية وحساسية دينية، وإنمـــا نجـــد تناصـــاً في قوله: " واسلبوا أرضي إذا شئتم" مع قول الشاعر/ سميح القاسم في قصيدته بعنوان: " خطاب في سوق البطالة" [3]

ربما تسلبني آخر شبر من ترابي

كذلك التناص في قوله: " لن تمروا" من قصيدة الأرض للشاعر/ محمود درويش

يا أيها العابرون على جسدي/ لن تمروا/ لن تمروا/ لن تمروا[4]

ويواصـــل الشاعر تحديه لعدوه باستعداده الدائم للتضحية والفداء، وجعل جسده العاشق للثورة (الانتفاضـــة) جسراً من أجل تحقيق اهداف شعبه في الحرية ودحر الاحتلال، كما لا ينسى أن يذكـــر عـــدوه بأنـــه عاص شديد المراس على القتل، ولحمه مر، وعلى جبهته السمراء القوية الصـــلبة يسترســـل فجر، وعلى أرض بلاده لا يمكن قهره، ونلاحظ تكرار نعته لعدوه " عدو الشـــمس" التـــي توحي بدلالات عدة، فمن جهة توصم عدوه بالظلم والعدوان وعشقه لاستعباد وإذلال الشـــعب الآمـــن ، ومن جهة أخرى لفت أنظار العالم لعدالة قضية الإنسان الفلسطيني، وحقه المشروع في العيش حراً كريماً كباقي الشعوب المحبة للأمن والسلام.

ثم يواصل الشاعر طريقته في الانتقال من ضمير المتكلم الفردي إلى ضمير المخاطب الجمعي باسم شعبه مرة، ومخاطبة عدوه مرة أخرى، ثم مخاطبة أطفال بلاده كما يقول:

(1) آية (٣٣) سورة المائدة
(2) آية ٦٤ سورة المائدة
(3) ديوان سميح القاسم دار العودة/بيروت سنة ١٩٧٣ ص٤٤٨
(4) ديوان محمود درويش مصدر سابق ص ٤٤٨

فاستمروا أيها الأبطال يا عنواننا الغالي : استمروا

لكم المجد وطوق الياسمين

لكم الرايات، ورغم السحب السوداء

والليل اللعين

لكم الحرية الحمراء

والنصر المبين

فهـو يطلب من أبطال بلاده أطفال الانتفاضة وشبابها أن يستمروا في تصميمهم في انتفاضتهم الباسلة، فهم العنوان الغالي الجديد ، والمجد وطوق الياسمين إكليلاً، ومكافأة لنضالهم واستبسالهم، ولهم راية النصر والفخار رغم السحب السوداء والليل اللعين، رغم المصاعب الجمة وظلام الاحتلال البغيض وممارساته القمعية، ولكم الحرية الحمراء التي جاءت عبر نزيف شلالات الدم، والتضحيات الجسيمة، وهنا يأتي النصر المبين الحاسم على قوى الشر والعدوان. ثم تأتي الخاتمة على نسق المقدمة:

أعلن الفجر مخاضه

خرج المولود شعب الانتفاضة

نهض المارد شعب الانتفاضة

تأكيداً وتصميماً على إعلان مخاض الفجر عن مولود جديد.. نهض مارداً عتياً فإذا هو " شعب الانتفاضة" ويصبح تكرار المطلع. تنمية لروح التحدي، والإصرار على نهوض المارد لتحطيم الواقع المرير، وإنهاء الاحتلال البغيض، وليبزغ فجر الحرية والاستقلال والكرامة الإنسانية.

وبعد خروج المولود الجديد " شعب الانتفاضة" تأتي مرحلة التكوين، فيفرد الشاعر قصيدة بهذا العنوان " التكوين" [1] ، ويستهلها بفاتحة يقول فيها:

هلا وجع الشمس والعشب والرؤية السائدة

هلا نجمة الزمن الصاعدة سأوقظ عينيك في القلب

ينتفض القلب تخرج أغنية

(لا حدود لأغنية الوطن المستحيل)

... وما تعب القمح

ما تعب البرتقال الذي يتشكل في الأرض

(1) الديوان ، ص ١٢٦

والشاعر الملتزم بقضايا وطنه يدرك جيداً حجم الصعاب التي تعترضه، لذا فإنه يتصدى لهـا عـن وعـي، ويعرف وجع الشمس، التي هي رمز الحرية والتضحيات الجسام من أجل اسـتحقاقها، والحـرية تعني تحرير الأرض وتطهيرها ويرمز لها " بالعشب" كما يدرك الرؤية السائدة للواقع المعيش الذي يدعو للإحباط والسكون، ولذا فإن له رؤيته الخاصة التي تبشر بها نجمة الزمن الصاعدة الواعدة بالتخلص من مرارة الواقع. وها هو يتكفل بأن يوقظ العيون في القلـوب لأن الرؤية البصرية ليست كافية دون الإيمان الحقيقي الذي يزرع الإرادة والإصرار بضـرورة تغيـير الواقع والتخلص من مرارته. وهذا الإيمان الذي محله القلب الذي تتولد فيه الإرادة يجعـل القلب ينتفض لتخرج أغنية الوطن، لذا فإن هذه الأغنية لا حدود لها في الوطن المسـتحيل، وهـنا الشـاعر يفـتح كل الأبواب وكل الخيارات من أجل التغني بحرية الوطن واستقلاله .

ويعـرج الشـاعر على القمح والبرتقال وصلتهما بالأرض والإنسان، وإنهما لم يتعبا في انـتظار الحرية وعودة إنسانها الفلسطيني إليهما... للعلاقة الحميمة التي تربطهما، والتي تؤكد تجـذر الإنسـان الفلسـطيني في أرضه وخيراتها..كما ان الشاعرلم يكتف بالأحياء لينهضوا وينتفضوا، بل إن هناك ما هو أبعد وأكثر من الأحياء. ، الاموات وهم الضحيه التى تنهض للثأر من عدوها

ينهض الميتون الضحايا

وتلتهم النار أثقالها

والدماء التي هدرت تستعيد براءتها

تستعيد السنابل قامتها

والحقول رياحينها

والبلابل أصواتها

والبيوت تضاريسها

وتحتضن الأرض أجزاءها العائدة[1]

فالشـاعر كمـا نـرى يحشد مجموعة من الطاقات الخلاقة التي عطلها الاحتلال وعمل على تدمـيرها لتشارك في الانتفاضة ، فاستنهض الأموات الضحايا للأخذ بثأرها، وحتى النار "نار الاحـتلال" التهمـت أثقالهـا، والدمـاء التي هدرت ظلماً تستعيد براءتها، ويلتفت إلى الحقول وخـيراتها كالسنابل والرياحين، وإلى الطيور " البلابل"، والي الطبيعه وتضاريسها، ثم الأرض

[1] المصدر السابق صـ ١٢٧

كـــل الأرض لتســتعيد أجــزائها العـــائدة من الاغتراب والنفي، وأشياء أخرى استعاض عنها الشاعر بالفضاء الذي تدل عليه النقط (...) التي بدأ بها الأبيات الأخيرة:

وفي زمن الانتفاضة
ينفجر الأحمر القرمزي
ويبتدئ الوطن المنتظر
ويسقط بين الأخاديد زيف الصور (١)

وهـــذا هـــو مدلـــول زمن الانتفاضة الذي يتفجر فيه الدم الأحمر القرمزي من أجل تحرير هذا الوطن المنتظر، ولكي يسقط بين الأخاديد زيف كل الصور التي حاول الاحتلال أن يرسمها.

والشـــاعر مؤمـــن إيمانـــاً راسخاً بالثورة والوطن، ومن هنا جاء سفره من وطنه "سيدة الميناء" إلى الثورة فكما يقول:

يا سيدة الميناء
ما بين الظلمة والأغلال أسافر
فيك إلى وطني
أسافر فيك إلى الثورة
أنت الوطن، وأنت الثورة
أنت بقلب الغاصب جمرة
يا أم البحر، وأم الرمل، وأم الأنهار
وأم الفقراء
يا واقفة خلف الجسر
وعينك رصاص ودماء (٢)

والســـفر شـــاق طويـــل ومـــثقل بالتضحيات فهو ما بين (الظلمة)، والأغلال.. ظلمة الاحتلال الطويـــل والذل والهوان، وبين القيود التي تكبل حركة الإنسان الطبيعي في الحرية والحركة، والسفر يكون نحو الوطن والأرض وإلى الثورة على واقع الاحتلال والعبودية، ففلسطين "سيدة الميـــناء" هـــي الوطن وهي الثورة كما هي بقلب الغاصب جمرة تحرق أحشاءه وتحطم قيوده. ونلاحـــظ تكـــرار ضـــمير المخاطـــب (أنـــت) وما يتضمن من إفادة العلاقة الحميمة في لغة التخاطـــب، ثم يتبع ذلك بندائه المحبب بأنها أم البحر والرمل والأنهار وأم الفقراء حيث حوت واحتضـــنت الطبـــيعة (الـــبحر والرمل اليابس والأنهار) كما هي الحضن الآمن للفقراء، كما

---

(١) المصدر السابق ص١٢٧.
(٢) من القصيدة بعنوان : هذا ما قالته الريح لسيدة الميناء الديوان - صـــ ١٦٩

يناجـيها فــي وقفتها خلف الجسر وعيناها رصاص ودماء،فمن أجلها يهدر الرصاص، وتسيل الدماء.

وتتوالى أغنية الشاعر لفلسطين " سيدة الميناء" وتكبر لترسم بعداً أكبر فيقول:

تتوالى أغنيتي، تكبر أغنيتي
وصمودي يتمرد في قلبي في لغتي
وأغني لصمودك/ للموت
وللطرق المرسومة بالنار
وأغني لجموع المنفيين
أغني لصراخ الأطفال المذبوحين
لحجارة قريتنا ومخيمنا ومدينتنا
يقذفها أبناؤك في وجه المحتلين
وتكبر أغنيتي تكبر، تكبر
وتفجر أغلال العمر الجاثم
تشعل قنديل الصحوة
ويصير اللحن سنابل
والصوت مقاصل
والحجر بأيدي الأطفال قنابل
الشجر يقاتل والحجر يقاتل
ومتاريس الصخر تقاتل
وإطارات السيارات تقاتل
ينفجر نهر الثورة فيعمق
الأرض جداول

فالشــاعر يــتخذ من الغناء منطلقاً لإعلان ما يجيش به فؤاده من مخزون لا ينضب من الوله والعشــق والآمال والأحلام بهذه السيدة سيدة الميناء (فلسطين) التي استحوذت على شغاف قلبه وتملكــته حــتى أصبح ديدنه الغناء لها متخذاً من صموده الذي يثمر في قلبه ولفنه، كما يغني لصــمودها وللمــوت الــذي يرسم بالنار طريق العودة، وينفتح فضاء النص الشعري هنا عن مفــردات الغناء ويعددها. فهو يغني لجموع المنفيين، ولصراخ الأطفال المذبوحين، كما يغني لحجــارة قريــته ومديــته ومخــيمه التي يقذفها أبناء كل فلسطين بما يفيد الشمولية، في وجه المحتلين الغزاة.

كمـــا نلاحـــظ الخـــط الديناميكي الذي أتخذه الشاعر في تنامي النص عندما جعل الأغنية تكبر وتكــبر لتفجر أغلال العمر الجاثم على صدر شعبه، وتشعل قنديل الصحوة، فإذا بالحياة تمور بالحركة، ويصير اللحن سنابل، والصوت مقاصل، وتشارك الطبيعة بمختلف مكوناتها بالحجر الــذي يصـــبح بــأيدي الأطفال قنابل، والصخر بمتاريسه يقاتل، والشجر يقاتل، حتى إطارات الســيارات لتقاتل، فتعم الانتفاضة ليس جموع الشعب من البشر بل الطبيعة كلها. وليتفجر نهر الثورة العارمة جداول بعد أن تحرر الأرض والإنسان من هذا العدوان الغادر، وأمام هذا الجو المشــحون بالحــركة المتنامــية، والتــي حركــت الجماد (الحجر والشجر ومتاريس الصخر وإطــارات الســيارات) تقــاتل جنــباً إلى جنب مع إنسان هذا الأرض – لا تجد سيدة الميناء (فلسطين) إلا أن تتجاوب مع هذا كله ومع أغنيته التي تتنامى وتكبر فماذا كان رد فعلها؟

أغنيتي تكبر، وتزغرد سيدة الميناء

تركض كالسيل وتحضن أجنحة البرق الصارخ

ترفع شارات النصر بوجه الأعداء

فالأغنــية واللحــن والصوت قد أثمر فعله، وتزلزل حزن " سيدة الميناء" وتخرجها عن واقعها لــتزغرد منتشــيه بهذه الانتفاضة المباركة، وتركض كالسيل الجارف لتحتضن هذه الانتفاضة وأجنحه البرق التي تمهد لسقوط الغيث والخير العميم، ولترفع شارات النصر بوجه الأعداء.

ويلتفت الشاعر إلى سيدته مبيناً لها نبل تضحيته وهدفه الإنساني المشروع قائلاً:

يا سيدة الميناء

أغني للفجر الأخضر

والسهل الأخضر

والقمم الخضراء

وأغني للفجر القادم من تلك الأرجاء

وأغني للسجن، وللقضبان

أغني لجموع السجناء

والشاعر ينتقي مفرداته بعناية كبيرة، يوفر لها الانسجام والانسياب لتتلاءم مع نزعته الإنسانية الخيرة المحبة للأمن والسلام والحرية لكل الناس. فأغنيتة تنساب نحو الفجر الأخضر، والسهل الأخضــر، فالفجــر يبشر بمستقبل يعم فيه الخير والسلام، والسهل أيضاً يعود إلى اخضراره بعــيداً عن الدمار والقحط ثم ينتقل إلى القمم الخضراء، وهو في تركيزه إلى لون الخضرة إنما يريد أن تغطي كل جبال فلسطين، وكل أرجاء الوطن، والأهداف النبيلة والمثل العليا.. ويلتفت نحــو الأجــزاء المحتلة من أرضه ليرى الفجر القادم منها وقد تحررت، وتحرر معها السجن وأزيلت القضبان، وهو يتوجه في غنائه لجموع السجناء داخل الوطن وخارجه.

المحور الثاني

السجن (القيد)

توطئة:

ألهبت الانتفاضة المباركه مشاعر الأدباء، وفجرت المواهب الأدبية، فبرز على مستوى الإبداع عدد كبير من الشعراء والأدباء ودخل الساحة الأدبية شعراء جدد كبروا مع أحداث الانتفاضة، وأعطوها زخماً جديداً، فمنهم من تفتحت قريحته مع وقع الأحداث الدامية والسريعة التي زلزلت كل ما يجري على الأرض، ومنهم من نضج شعره، وصقلت موهبته، فأثروا الحياة الأدبية، وبرز من جديد أدب اصطلح على تسميته " بأدب السجون" وهو نوع ليس بمستحدث في تاريخنا الأدبي، فقد وجدت له جذور قديمة كان أبرزها " روميات أبي فراس الحمداني" وهو في الأسر والتي تعتبر من القصائد الخالدة والتي مثلت علامة بارزة في الأدب العربي. أما في العصر الحديث، فقد ظهر مع القضية الفلسطينية، حيث كتب الشعراء والأدباء قصائدهم وأزجالهم على جدران السجون والزنازين يؤرخون لقضيتهم، ويعبرون عن آمالهم وأحلامهم بتحقيق النصر، وإزاحة الاحتلال البغيض، وكان من أوائل القصائد، تلك القصيدة التي اتخذت طابعاً شعبياً لشاعر لم يعرف أسمه الحقيقي حتى اليوم سوى أسمه الأول "عوض" الذي وجدت قصيدته على جدران الزنزانة ليلة إعدامه من قبل الانتداب البريطاني إثر أحداث الثورة الكبرى عام ١٩٣٦م يقول في مطلعها:

يا ليل خلي الأسير   تيكمل نواحو
رايح يفيق الفجر   وتتمرجح جناحو (١)

وبعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، كان الشعراء- خارج فلسطين وداخلها- أول من أحسوا بخطورة الكارثة، وأخذوا يصبون حام غضبهم على كل من تسبب فيها، وفي طليعتهم الحكام العرب الذين أشتد ظلمهم، فأخذوا يكممون الأفواه، وينكلون بالأحرار ويزجون بهم في السجون والزنازين، وكان في مقدمتهم خارج الأرض المحتلة على سبيل المثال – لا الحصر – ما حدث للشاعر/ معين بسيسو حين تعرض للسجن أكثر من مرة، وقد سجل الشاعر ذلك في مذكراته: (دفاتر فلسطينية) عن تجربته الاعتقالية داخل السجون المصرية، وقد نظم أجمل القصائد من داخل السجن تفيض عذوبة وإنسانية، أرسلها إلى والدته من داخل السجن يقول في إحداها:

لك الجماهير أبناء بلا عدد   فلست وحدك يا أماً بلا ولد (٢)

---

(١) غسان كنفاني ، الآثار الكاملة ، المجلد الرابع، دار الطليعة/بيروت سنة ١٩٧٧، ص٤٣

(٢) معين بسيسو. الأعمال الشعرية الكاملة من قصيدة بعنوان " الأم" دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧، ص٢٢٥

أما الشعر داخل الأرض المحتلة الأسيرة بعد عام ١٩٤٨م، فقد شكلت التجربة الاعتقالية ظاهــرة نضالية أمتاز بها معظم الشعراء هناك ، فقد عاني الكثير منهم مرارة السجن وعذاباته أكـثر من مرة ، ونظموا أجمل الأشعار وأصدقها، وأكثرها شفافية وصفاء، فما زادتهم المعاناة إلا إرادةقويــة وإصــراراً على مواصلة النضال، فخلقوا من الضعف قوة، ومن الظلام نوراً، ومن القتل والإرهاب حياة وأمناً، وجعلوا الهزيمة وسيلة للنصر.

يقول أحدهم الشاعر/ محمود درويش من داخل سجن الرملة عام ١٩٥٨م.

من آخر السجن طارت كف أشعاري تشد أيديكم ريحا على نار

أقول للمحكم الأصفاد حول يدي هذى إساور أشعاري وإصراري (١)

وهناك نماذج كثيرة من شعر السجون لعدد من شعراء فلسطين أمثال: سميح القاسم (٢) وتوفيق زياد (٣) وحنا أبو حنا وغيرهم كثير.

وعــودة إلى شاعرنا/ عبد الناصر صالح، الذي تفاعل مع أحداث الانتفاضة منذ ولادتها، والــتجربة الاعتقالية التي خاضها، لتفتح لنا أبواب الدخول إلى عالمه الشعري، والتعرف على ملامــح تجربــته الشعرية، ولتكشف لنا عن رؤيا جديدة فجرها شعراء فلسطين ومن ضمنهم شــاعرنا حول " السجن" تخالف المفهوم النمطي القديم، الذي كان يحد من حركة الجسد، ويفت فــي عضــد الــروح المقاومة، فإن شاعرنا – ومعه رفاقه في السجن– قد نسفوا هذا المفهوم وأكــدوا قدرة الذات المناضلة على الصمود والعطاء وهم داخل السجن عن طريق الإبداع في عــالم الفــن والأدب. وهذا ما نحاول إلقاء الضوء عليه من خلال ما سطره الشاعر من أشعار ممــزوجة بكل أحاسيسه ومعاناته والتي هي معاناة كل رفاقه داخل القضبان الحديدية وذلك من خلال " محور السجن" ونبدأ بقصيدة بعنوان : " يوميات أنصار "٣" ".

وأول مــا يســتوقفنا " العنوان" يوميات أنصار –٣ "، أما أنصار –٣– فهو أحد السجون في منطقة النقب التي أقامها الاحتلال إلى جانب سجون أخرى متفرقة في أماكن عدة وذلك من أجل إحكام قبضته الحديدية، وتكميم الأفواه، وشل حركة الفكر والتعبير عما يختلج في صدور أبــناء الشــعب ومثقفيه كتاباً وأدباء وفي الطليعة منهم الشعراء، باعتبار أن الشعر أكثر ألوان الفنون استجابة للأحداث، ولما يمتاز به الشاعر من رهافة حس، وقدرة على التعبير الجميل ، أمــا اليوميات فهي عبارة عن تسجيل حي لما يحدث داخل السجن من معاملات لا إنسانية من قبل قوات الاحتلال تجاه السجناء، إضافة إلى أن السجن تربة خصبة لانسياب شلال الذكريات

---

(١) ديوان محمود درويش، دار العودة/بيروت، ط١١، سنة ١٩٨٤، ص١٠٧.
(٢) أنظر ديوان سميحالقاسم، دار العودة/ بيروت، ط١، سنة ١٩٧٣، ص٩٥
(٣) ديوان توفيق زياد، دار العودة/ بيروت ط١، سنة ١٩٧٣م، ص١٠٢

حلوهـــا ومــرها سلبياتها وإيجابياتها، وهي كثيرة، تعطي دلالات عدة: كمفهوم السجن وآثاره السلبية على النفس الإنسانية ، وما يتولد فيه من علاقات بين المناضلين .

يقول الشاعر في استهلاله لقصيدته مبيناً العلاقة الحميمة بين التراب والدم.

على دمنا ينهض الرمل

يرسم ظلاً لأرواحنا

ويعانق سوسنة تتفتح خلف السياج

على دمنا تتفرع دآلية تتوحد آلهة ولآلئ تاج (١)

تبدأ القصيدة بتوضيح العلاقة الحميمة بين الدم والرمل، والرمل هنا يعني تراب الوطن المحتل والــذي لا ينهض متحرراً من قبضة المحتلين إلا بالدماء الزكية لتطهره وتخلصه من دنسهم، كما أن الرمل يرسم ظلاً للأرواح، والشاعر هنا استخدم الظل للروح وليس للجسد لأنه يعرف أن الأجســاد تــذوب وتفــنى، أما الروح فهي حية باقية ويعطيها بعداً معنوياً ليس للجسد، كما يلاحــظ أن الشــاعر اســتخدم ضــمير المتكلمين (نحن) في " دمنا و أرواحنا" ليعطي دلالة المشــاركة فــي النضــال والتضحية من قبل الجماعة وليس الفرد، والنهوض والبعث من قبل الشــاعر وشــعبه يأتي من أجل الخلاص والحرية، وتفتح الحياة، وليمارس هذا السجين وكل أفــراد شــعبه ودورهــم فــي الحياة بعيداً عن حياة القمع والقهر والظلم والاضطهاد، لذا كان استشــهاد الشــهداء، وعذابات وآلام المعتقلين، وانطلاقاً من صلابة النضال وشرفه وطهارته اســتطاعت هذه أن تعانق سوسنة تتفتح زهرة على السياج، ليس هذا وحسب، إنما تتفرع دالية تتوحد آلهة ولآلي تاج، ليجمع بين تفتح الزهور رمز الحرية والآمان وبين الدالية رمز العطاء والــنماء، إلى جانب استخدام أفعال المضارعه التي تفيد الاستمرارية والديمومة وهذه المقدمة اختزل فيها الشاعر ثمرة النضال قبل أن يبدأ سياق القصيدة ، مؤكدا على حتمية انتصار الحق علــى الباطل، وأن النضال من أجل حرية الإنسان وأرضه وعرضه هو نضال مشروع كفلته كل الديانات السماوية، والقوانين الوضعية ،

ويــبدأ الشاعر في الدخول للحديث عن " السجن" محور القصيدة، وما تتفرع من دلالات عــده تعطــي كــل دلالة مفهوماً خاصاً ، ولكي يؤكد على إحاطته بمحوره الأساس من جميع الزوايا في صوره مقاطع ،

المقطع الأول: دلالة السجن يقول فيه:

هو السجن مدرسة النضالات

اضباره العلاقات

---

(١) الديوان، ص ٤٢

شمس تخلف أجسادنا مضغة للسواد

عذاب وملح على الجرح يطفو وماء أجاج (١)

فـــي هـــذا المقطع نرى الشاعر قد بدأ بتعريف السجن من وجهة نظره – وكما يقول د. خلـــيل عـــودة " وهـــو يشير إليه باستخفاف "هو السجن" الذي يعني بالنسبة له مدرسة للنضال ومجموعـــة علاقـــات اجتماعية، بالرغم من المعاناة القاسية التي تكشف عنها كلماته :عذاب، ملـــح، مـــاء أجـــاج، مضغة السواد" (٢) . وهذا التعريف جديد ومغاير لمفهوم السجن، أخرجه الشـــاعر مـــن مدلولـــة التاريخي العام الذي يعني مكاناً مظلماً، وضيقاً، ورهيباً، يصادر حرية الإنســـان وحركته، بالإضافة إلى كونه رمزاً لسيطرة القوى الشريرة المتجبرة، فجعله الشاعر مدرســـة للنضالات، والنضالات هنا جاءت بصيغة الجمع، وربما قصد الشاعر أن يعدد طرق النضـــال المخـــتلفة: نضـــال بالحجر والسلاح، نضال بالكلمة القوية اللاهبة والمؤثرة، نضال بـــرفض الواقع والاحتجاج والمظاهرات، نضال بالصمود وعدم الركوع والاستسلام". وليؤكد مـــن جهـــة أخـــرى أن كافة المعتقلين داخل السجن ينضوون في مدرسة متخصصة في علوم النضالات المختلفة، عسكرية وسياسية وثقافية واجتماعية وكل أمور الحياة وكما يؤكد ذلك من خـــلال العلاقـــات الاجتماعـــية الراقية التي يقيمها الشاعر مع رفاق السجن والنضال ، ومنهم الأدبـــاء والشـــعراء ممن يشاركونه وجهة نظره هذه التي يؤمن بها رغم معرفته بحقيقة عذاب السجن ومرارته التي تخلف جسده مضغة للسواد :

وفي المقطع الثاني: يعطي تفاصيل أكثر في دلالات أخرى:

هو السجن

عمر من الانتفاضة ما بيننا

ذكريات من الجوع والحزن

رحلتنا الأبدية في أرض كنعان

يكشف الغصن فيها الجذور

حدود الينابيع، فلسفة الأنبياء

وتاريخ كل الحروب والفتوحات

أوسمة الانتصارات

(هل أثقلتنا انتصاراتنا

أم ضجيج هزيمتنا في الظلام) (٣)

---

(١) المصدر السابق، ص٣٤

(٢) د. خليل عودة. دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي، اتحاد الكتاب والأدباء/ القدس ط١، سنة ١٩٩٣، ص١٩٥.

(٣) د. خليل عودة. دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي اتحاد الكتاب والأدباء /

يواصل الشاعر تعريفه للسجن أنه عمر بن الانتفاضة فيما بيننا ويلقي الضوء على علاقة الجزء (السجن) بالكل الانتفاضة، وإن فترة السجن هذه تفتح ذاكرة الشاعر إلى الحديث عن واقعة من خلال ذكريات أليمة مشبعة بالجوع والحزن التي أدت بفضل حالة الظلم والقهر والاحتلال إلى الانتفاضة المجيدة، مطلقاً العنان إلى استرجاع رحلته الأبدية في أرض كنعان، ومع أن الشاعر لم يكثف دلالته عن رحلته في أرض كنعان ومر عليها سريعاً، فإنه أراد أن يعزي نفسه وشعبه أن له تاريخاً عربياً، وحقاً أبدياً في أرضه عبر اجداده- خاصة – أن الإنسان الفلسطيني قد انتابته حالة من اليأس عندما شعر بتقاعس الدول العربية عن الوقوف معه ومساعدته بصورة فاعلة في كفاحه من أجل نيل حريته ورفع الظلم والاحتلال عن كاهله، وقد سمى هذه الذكريات بالرحلة التي يكتشف فيه الغصن الجذور وليتأكد هذا الحفيد " الغصن" أن له جذوراً ممتدة عبر التاريخ القديم، ولكي يعرف أيضاً حدود ينابيعه وروافده، وكذلك فلسفة الأنبياء التي جاءت جميعها لترسخ مبدأ الحب والرحمة والحرية ورفع الظلم عن الإنسان، إضافة إلى معرفة كل الحروب – الفتوحات وأوسمه الانتصارات التي حدثت وكأنني أشتم من عبارته هذه التحسر والفجيعة وربما السخرية لقلة هذه الانتصارات وذلك من خلال تساؤله الذي خرج عن غرضه الأصلي ليفيد السخط والسخرية خاصة بوضعها بين قوسين في قوله:

(هل أثقلتنا انتصاراتنا أم ضجيج هزيمتنا في الظلام؟)

والملاحظ في هذا المقطع تراكم الجمل الاسمية التي تفيد الثبات، لولا ضمير الشأن (هو السجن) الذي يفيده فعل المشاركة لفظاً والظاهر في (ما بيننا).

أما المقطع الثالث فهو البحث عن الجذور

يقربنا الرمل من دمنا،

ونفتش ما بين ذراته

عن حضارة من سبقونا إليه

ونعرف أسماء من سكنتهم بلاد يصارعها الموت

لكنها تستفيق على مطر

تبعث الروح في حجر يفزع الكون في جسد لا يضام (١)

ويتابع الشاعر ذكرياته، من خلال الأفعال التي حشدها بصيغة الجمع "(يقربنا- نفتش – نعرف – يقربنا – سبقونا نعرف)و ذلك خلافاً للمقطع السابق التي سيطرت عليه الجملة الاسمية بصورة مكثفة ، فالرمل يعنى (تحرير الأرض) الذي هو هدف الانتفاضة، ومن أجله

---

(١) الديوان ، ص٤٥.

ضحى بحريته وأدخل السجن وهو الذي يقربه من رفاقه من خلال تضحياتهم بدمائهم وحريتهم – لـــذا يفتشـــون من ما بين ذرات هذا التراب عن حضارة من سبقوهم إليه، كي يتعرفوا على من سكنتهم هذه البلاد التي يصارعها الموت، من خلال حبهم لها والتضحية بالنفس في سبيلها. ويبدو أن هذه البلاد تشارك الشاعر وشعبه في الحب المتبادل بينهما، عندما جعلها تستفيق على المطر لتبعث الروح في حجر يلتقطه طفل يفزع هذا الكون الذي ساد فيه الظلم وقست القلوب، وماتت فيه الضمائر.

أما المقطع الرابع فهو وصف لا حوال السجن من الخارج

تطير بنا الريح، صحراء ملء نواظرنا

وقواعد للجيش محصنة بالمتاريس

أقبية تنخر دفء الأسرة

(لا يلد الليل إلا العقارب والحشرات الصغيرة)

والذباب المخيم فوق الطعام (١)

وروح الحماسة التي استولت على الشاعر في رفض الواقع المعيش ساقته مسرعة كالريح إلى السـجن الـذي تحيط به الصحراء من كل ناحية، وتمتد ملء النظر تشعره بالوحدة والرهبة، وقواعـد الجـيش مـزودة بالقذائف. والمرتفعات المحصنة بالمتاريس، والأقبية المعدة لتعذيب المعتقليـن، ناهيك عن العقارب التي تنخر دفء الأسرة التي ينام عليها المعتقلون، فالليل هناك فـي السـجن لا يلـد إلا العقـارب والحشـرات الصغيرة إضافة إلى جيش الأفاعي (الأدمية والحيوانية) الذي يقض المضاجع والذباب المخيم فوق الطعام.

أمـا داخل السجن ومدرسة النضالات فإن الشاعر يكشف لنا عن تفاصيل لما يجري فيه فيقول

هو السجن محكمة

والقضاة فيها يستبيحون كل القوانين

فهذه المحكمة من سماتها أن بها قضاة يستبيحون ويتجاوزن كل القوانين والأعراف الإنسانية، ولديهـم القوة بما يملكونه من فنون القهر والضغط والإرهاب والتهديد والوعيد،واختراع فنون الإدعاءات الكاذبة، والاتهامات الباطلة .

وفي المقطع الخامس يواصل الشاعر أعطاء تفاصيل أخرى عن السجن

تنبو بنا الريح

يلتهب الرمل تحت الأصابع

---

(١) المصدر السابق، ص٤٦.

يصبح للشمس بوابة

قلت: هل قتل الفكرة الآدميه صوت الرصاص المدوي؟

وهل أثقلت بالعذابات أرواحنا؟

قلت: هذا هو السجن يا صاحبي

سماء يحاصرها الخوف والطائرات

زنازين للصلب مغلقه وخيام

ميادين للحرس الغاضبين يجولون ليلاً

ويكتشفون المهارة بالقنص

(لا يخطئ الجند بالقنص

بل يأخذون على قطرة الدم جائزة

وعلى طلقة الموت ترقية أو وسام).[1]

ويبدأ الشاعر حديثه بأن الريح التي طارت به سابقاً، أصبحت الآن تنوء به وربما قصد الشاعر أن السجن قد اكسبه الخبرة النضالية التي لم تكن لديه قبل دخوله ، وبعد العذابات المريرة مثل : التهاب الرمل تحت الأصابع، واستخدام الرصاص لقتل الفكرة الآدمية، وبعد أن أثقلت العذابات الأرواح، ونلاحظ أن الشاعر يخلق من نفسه .." شخصاً آخر يشاركه همومه، كما فعل امرؤ القيس في قصيدته: " قفا منك من ذكرى حبيب ومنزل" وكأنه يدير معه حواراً (قلت هل قتل الفكرة..، قلت هذا هو السجن يا صاحبي)، ويبدأ في تحديد معالم سجنه الخاص عن الجنود وكيف يجيدون القنص الذي لا يخطئون فيه : لأنهم يأخذون على كل قطرة جائزة وعلى طلقة الموت ترقية ووساماً، مما يضفي على الجنود النزعة العدوانية الشريرة، التي تلتذ بالفتك بالإنسان الفلسطيني دون رادع من ضمير كل ذنبه هو أن يعيش في أمن وسلام في وطن يشعر فيه بالآدمية كباقي شعوب الأرض، والذي يجد نفسه وحيداً في هذا العالم الذي لا ينعم فيه بحرية وسلام، وهو الذي انطلقت من أرضه كل رسالات السلام.

وفي المقطع السادس، يتحدث الشاعر عن السجن وما يدور فيه

هو السجن،

جمع من الأصدقاء التقوا بغته

وأحاديث تقفز عن ذكريات الطفولة[2])

في السجن يلتقي السجناء ويصبحون أصدقاء ورفاق دربن التقوا دون سابق ميعاد، يشغلون وقتهم بأحاديث تقفز عن ذكريات الطفولة إلى التفكير فيما يشغلهم من أوضاع صعبة يمر بها

---

[1] مصدر سابق ص ٤٨

[2] الديوان ص ٥٠

وطنهم، وللخروج من دوامة هذه الأحاديث التي تثير الوجد والشجن في النفوس، وربما يتسلل الضعف إليها يلتفت الشاعر إلى قول صديقه:-

قال صديقي وهو يرسل عصفورة حول قلبي

لن يطمس الفكرة المستفيضة نزف الدماء المراقة

هل تطأ الخيل هذى البلاد التي سكنتنا،

ويرتسم الوجد نجماً تراءي على ساحل البحر

هل نتوقف أم نكتفي بالبكاء ويسكت فينا الكلام

هل الصوت يبعث خيطا من النور يستبق البرق

هل يبعث الروح في جسد الرمل صوت الكناري

ويمسح عن حدقة العين تلك الغشاوة

أم سيعمر فينا الحطام ؟ (١)

وهذه محاولة من الشاعر للخلاص من الرتابة والسرد من جهة، والتمسك ببوصلة النضال والصمود، ومواجهة الواقع بكل جرأة وشجاعة عن طريق طرح الأسئلة ومحاولة الوصول إلى رؤية واضحة وقناعة تامة، وثقة بالنفس لاقتحام كل الظروف الصعبة التي تحيط بمسيرة هذا الإنسان وقضيته الإنسانية العادلة،وفي البداية نرى صديق الشاعر يرسل عصفورة حول قلبه، والعصفورة رمز التفائل و الأمل والخلاص والحرية، مؤكداً على التصدي وعدم السماح بطمس الفكرة المستفيضة (الانتفاضة الباسلة) من نزف الدماء المراقة وسقوط الشهداء، وعذابات السجناء وأنات الجرحى، وآلام الثكلى واليتامي، ثم نرى الحديث يتحول إلى استخدام أسلوب طرح الأسئلة ويكرر أداة الاستفهام " هل " أربع مرات (هل تطأ الخيل – هل نتوقف – هل الصوت – هل ينفث الروح) ثم يتبعها بطرح البديل في قوله: أم سيعمر فينا الحطام).

فيرد شاعرنا معترفاً بأنها معادلة صعبة، ولا يستهان بألوان القمع والتعذيب والقهر، ولكن هناك ما يجعل الحل سهلاً، والوصول إلى الهدف المنشود ميسراً وذلك يكمن في هذا الإصرار والتحدي مهما عظمت التضحيات، وقوة الأيمان و نبل النضال ومشروعيته وهو الطريق الذي سلكته كل أمم الأرض، والحرية والحق تنتزع انتزاعاً،وشاعرنا الذي برهن بالممارسة العملية ينتفض ليطرد كل الهواجس التي من شأنها أن تجد مكاناً للألم والأنين داخل المهج والقلوب التي لا تنام من أجل تحقيق الحرية والخلاص، لذا نراه يختم قصيدته من حيث بدأ حينما يقول:

على دنيا ينهض الرمل،

قلت : فليكن السجن جسراً

(١) الديوان، ص ٥١

تمر عليه القبائل حتى يزول الغمام

على الرمل ينهض منتفضاً دمنا

قلت: يرسم شكلاً لصحوتنا

ومدائن للانتفاضة حين يميط اللثام

فالشــاعر يختــتم قصيدته من حيث بدأ مقرراً الحقيقة الساطعة ومؤكداً السير على هداها مهما بلغــت التضــحيات، مذكراً صديقه (الذي اختلقه) إلى أهمية السجن كي يكون جسراً تمر عليه القــبائل (الشــعوب) حتى يزول الغمام (الاحتلال) ويتحقق الانتصار، وليؤكد مرة أخرى على إيمانــه المطلــق بأن تحرير التراب (الأرض والوطن) لا ينهض ولا يتم إلا بالاستشهاد وبذل الدماء رخيصة في سبيله، وكذلك يستطيع أن يرسم شكلاً لصحوتنا (الانتفاضة)، وتبنىمدائن لها،عندما تتكشف حقيقة الغزاه ، وينتصر الحق ويتحقق السلام.

وإلــى جانــب ولع الشاعر باستخدام التكرار لأهميته فإننا نراه يستخدم الفعل المضارع، للدلالــة علــى استمرارية النضال وديمومته في: يزول – ينهض – يرسم – يميط) ، كما أنه حشد مفرداته التي تساعده على توصيل فكرته وأبراز معانيه وإشباع دلالاته في مثل : نهوض الــرمل علــى الــدم – الســجن جسراً –انتفاض الدم – الصحوة– زوال الغمام– إماطة اللثام الخــلاص الحــرية). كمــا لا ينسى الشاعر، الذي عرف عظم التضحيات التي يقدمها الأسير الفلسطيني وهو داخل القضبان الحديدية، بأن جعل المجد ينحني أمام تضحياتهم.

المجد للأسرى الذين قاوموا سجانهم

وأعلنوا عصيانهم وحطموا السلاسل (١)

فهــم وحتى داخل السجن، لم يستسلموا ويركعوا لسجانهم، بل أعلنوا العصيان والإضراب عن الطعام في كل مناسبة تحل بوطنهم، وحطموا سلاسل الذل والهوان وصولاً إلى الحرية.

(١) الديوان ، ص٧٠-٧١

المحور الثالث: الشهادة

الحديث عن الشهادة حديث يتصل بالناحية العقائدية عند الإنسان المسلم منذ ولادته وحتى مـــا بعـــد رحـــيله، الشـــهادة بالألوهية والوحدانيه، والشهادة بالرسول والرسالة وكل ما يتعلق بالإيمـــان بمـــا جاء في كتاب الله وسنة رسوله ومن ثم يتم توجيه الإنسان في حركته وسلوكه وعملـــه بمـــا ينسجم ومنهجه الإسلامي الذي ارتضاه، حتى إذا ما جاءت محاسبته يوم القيامة فانها تبنى على حصاد عملة في الدنيا إما الى جنة وسعادة، وإما إلى جهنم وبئس المصير.

ولـــيس الحديث عن الشهيد ببعيد عن حديثنا عن الشهادة، واتفق كلية مع د. خليل عودة في هذا المقام بقوله: " أن الشهادة – بحد ذاتها – أعظم مدح يمكن أن يناله ميت، فلا كرم ولا شـــجاعة ولا صفة من الصفات يمكن أن تقابل معنى الشهادة في المدح والتقدير"[1] . كما أن الله ســـبحانه وتعـــالى بيـــن لنا مكانة الشهيد يوم القيامة في قوله تعالى: " ومن يطع الله والرسول فأولـــئك مـــع الذيـــن أنعم الله عليهم من النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفـــيقا"[2].بمعـــنى أن الشـــهيد سيكون يوم القيامة من أصحاب المنازل العالية في الآخرة وهم الأنبـــياء الأطهار، والصديقون الأبرار وهم أفاضل أصحاب الأنبياء ثم الشهداء الأخيار الذين استشهدوا في سبيل الله واوطانهم مع بقية عباد الله الصالحين ، ونعمة رفقه هؤلاء وصحبتهم، وبالتالي فإن منزلتهم بين الناس لا تجد من يبخسهم حقهم هذا .

وشاعرنا مناضل ومثقف واعٍ خير من يقدر الشهادة من أجل الوطن الذي يناضل الجميع مـــن أجله وفي قصيدة بعنوان " فاتحة الدم والقرنفل" يهديها الشاعر إلى مروان المدني، فارس مقدام في كوكبة الشهداء – يستهلها بقوله من التراث:

طوبى لوجهك
هل سكنت الأحمر القاني بقلبي
واختزلت رسائل العشاق أو نظراتهم؟
شمس تبارك وجهك المنفي تسطع في ارتحالك
غابة سحرية النبرات صوتك
ضارب كالجذع في عمق البلاد،
نشيدك الغجري
مزدان بأشكال القرنفل
عطرك الملكي

١　دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي مصدر سابق ص١٨٨

2 آيه ٦٩ سورة النساء

ثـــم يوضـــح الشـــاعر الاثر الذي تركه الشهيد في النفوس عن طريق اللجوء إلى بنية واسعة الدلالة والانتشار، وهي بنية الاستفهام " هل سكنت" الذي أفرغ من دلالته الحقيقية أو التعبيرية، ليحل محلها التهويل والتعظيم للأثر العميق لدم الشهيد الذي جعله يسكن في خلايا دم الشاعر و قلبه ، ثم اختزاله لرسائل العشاق ونظراتهم " والسكن استقرار والاختزال تجريد" وانتفق مع ما ذهـب إليه الزميلان: المتوكل طه وإبراهيم جوهر: " في قولهم هذا وهذه نقطة انطلاق الشاعر فـي تقابلـه مع الشهيد، فهو لا يستحضره وإنما بالعلاقة معه وبموضعه موضعة جزئية داخل قلبه، ومن هذه الموضعة نراه يراكم ولا يفجر، يراكم صور الاستقرار التي كلها موضوعه في المكـان" [1] والدلـيل علـى ما سبق نراه يوظف الجمل الاسمية التي تساعد على الثبات فيجد أسماء الفاعل والمفعول معاً " ضارب ومردان كما في قوله :

شمس تبارك وجهك المنفي يسطع في ارتحالك

غابة سحرية النبرات صوتك ضارب كالجذع في عمق البلاد

نشيدك الغجري مزدان بأشكال القرنفل

عطرك الملكي

فــبعد إبراز مكانة الشهيد السابقة حيث سكنت واحتلت القلوب، نرى الشاعر يضفي عليه هالة مـن الجمــال فعـل الشمس تبارك وجهة المنفي وتزداد قوة وبريقاً عند ارتحاله، ثم هو غابة ســحرية النــبرات، وصــوته الضارب في عمق البلاد متجذر فيها، مع نشيده الغجري المميز بأشكال القرنفل والعطر الملكي.

والشاعر يتوجه إلى الشهيد محاوراً إياه في صورة أسئلة يطرحها عليه

لا تكتب وصيتك الأخيرة

طلقة في الرأس

لا يرخي الستار عليك

لا تمحو بريقك في عيون الأصدقاء

هل استجرت من الرصاص بخضرة الشمس الوريفه

بالعصافير التي ملأت غصون الروح؟

هل عانيت من فرط البكاء

أم ابتسمت لباقة من وردك الجوري

تعزف لحنك الملتاع؟

يستهويك عرس الموت، شلال الدم المراق ما بين الأصابع

---

[1] المتوكل طه ، إبراهيم جوهر ، الثقافة والانتفاضة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينية القدس ص٩٥ بدون تاريخ

وأول ما يطلبه الشاعر من الشهيد ألا يكتب وصيته الأخيرة، وقد اعتاد كثير من الشهداء كـتابة وصـيتهم خاصة (أصحاب العمليات الاستشهادية)، منكراً اياه بأن طلقة في الرأس لا تسـتطيع ارخـاء الستار عن عظم تضحياته، ونسيانه، كما لا تستطيع أن تمحو البريق والألق الـذي سـطره بنضاله البطولي في عيون الأصدقاء ، والشاعر كي يتخلص من حالة السكون والثبات استخدام أسلوب الاستفهام، وقد أفرغه من مضمونه الحقيقي إلى لفت الانتباه لأهمية ما قـام بـه، وللـتخلص من الحيرة والقلق والتردد أن حقيقة استجارته من الرصاص، تحضره الشـمس الوريفه بالعصافير التي ملأت غصون الروح من جهة، وهل كانت معاناته من فرط الـبكاء أم كانـت ابتسـامه لـباقة من الورد الجوري الذي يعزف لحنة الحزين وبين (عانيت وابتسـمت) مما تساعد على رسم صورة واضحةأكدها بأن جعل الشهيد يستهويه عرس الموت وشـلال الدم النازف بين الأصابع، حيث يزف الشهيد عند موته إلى حور العين وجنات الخلد، وأن دمـه سيشفع له، ولأنه يروي الأرض لتحيا من جديد وحتى يتخلص من حالة لاسكون فقد جعل الشهيد نبعاً دافقاً وسط الحجارة، كما صار نبضاً في ضلوع الأرض، وهنا يلتفت الشاعر إلى ما تفجره كلمة الأرض من الآلام التى تثير الأشجان فماذا يقول:

العلاقة بين الشهيد والأرض

العلاقـة بيـن الأنسان الفلسطيني والأرض علاقة فريدة ومميزة، ليست كمثل أية علاقة تـربط أي إنسـان بأرضـه، وذلـك من منطلق الصراع الدامي بين مالك الأرض الحقيقي (الفلسـطيني ، وبيـن الذي أغتصبها (العدو الصهيوني) بمساعدة ودعم كل قوى الشر في هذا العـالم الـذي مـات ضميره ، لكن صاحب الأرض الحقيقي، (هذا الفلسطيني الذى توحد مع أرضـه، وأصـبحت مـن خلال شعر شعرائه " هي الوجه الآخر له، بل هي امتداده الكياني، وجـزؤه المكمـل له)" [1] ، ولا نـبالغ إذا قلنا إنه لم يظهر بعد في الشعر العربي كله، صلة الإنسـان بأرضـه بشـكل أكثر بهاء، وعمقاً لما هي في نتاج شعراء فلسطين عامة، وشعراء المقاومـة والانتفاضة خاصة، ولقد صارت القطعة الصغيرة من الأرض الباقية للعربي تمثـل الكرامة والحياة والمستقبل. لذا فإنه لا غرابة لشاعرنا إذا ما استوقفته الأرض وأخذ يناديها

يا اسم الأرض
يا أسماء من ولدوا
ومن رحلوا، ومن قتلوا لتبقى الأرض
هل ستفتش الأسماء عن أسمائها؟

---

(1) د. قصي الحسين ، الموت والحياة في شعر المقاومة، دار الرائد العربي/بيروت، ص٢٣٥

فالإنســـان الفلســطيني هـــو هذا الرجل الذي يتعامل مع الموت على أرضه، ولد فيها أو الـــذي ارتحـــل الى أرض بعيدة عنه، هو رجل يدافع عن أرضه وعن قضيته العادلة الشريفة، حيـــث أصـــبح الموت عنده جسراً أو حالة أو شكلاً قاسياً وجميلاً من أشكال البحث عن حياته وحياة الآخرين، ويصبح هو شهيداً، [1] .

ولكـــي يبيـــن لـــنا الشاعر فرحة الشهيد بالموت فإنه يرسم لنا صورة العشق والتوحد بأرضه ووطنه فيقول:

وضحكت حين رسمت سوسنة بكراس الطفولة
واستقام لك الهوى
أعطيت سرك للحبيبة
واسترحت على خمائل صدرها وغفوت
لم يكذب عليك هواك
لكن الرصاصة أشعلت في الرأس بركان الجراح،
وأيقظت في قلبك المسجون طير الرعد
هل تتكشف الأنهار عن ثرواتها؟
لم يبق في الأنهار غير حجارة الصوان
في البحر اللآلئ والصدف

فالشـــاعر يدلـــل علـــى عشق الشهيد لأرضه ولحقه، بحشده جملة من الأفعال في قوله: ضحكت حين رسمت سوسنة– استقام لك الهوى – أعطيت سرك للجيبة – استرحت –غفوت)، غير أن هذا الاسترخاء وهذه الاستراحة كانت لفتره مؤقته وكما يسمونها استراحة المحارب) من اجل التقاط الأنفاس ، استعداد لمواصلة المواجهة والنضال، وذلك من خلال الاستدراك في (لكن) التي بعدها جاء اشتعال الرأس وانفجار البركان الذي أحدثته الرصاصة، وبالتالي أيقظت مـــن جديد طير الرعد في قلب الشهيد " وكأنها صحوة قبل الموت كما يظهر في قوله: لم يبق فـــي الانهار غير حجارة الصوان، في البحر الآلي والحجر، لأنها بالفعل ترسب في القاع، قاع الذاكرة الشعبية التي ستبقى على مر الأيام" [2]

ثـــم يعـــرج الشـــاعر إلى رثاء الشهيد، ونلاحظ الرثاء لم يتوجه لشخص وإنما هو حديث عن الوطن والأرض والإنسان والمستقبل والمصير، وتأثير الحدث (الشهادة) في نفوس الآخرين

[1] برية عيسى، دراسة لديوان من صانع دراسات عربية، العدد ١٤ سنة ١٩٧٢، ص١٤٣
[2] د خليل عودة، دراسات نقدية مصدر سابق، ص١٨٨

قمر لروحك تصدع الألحان من دمه الطهور

وينجلى غبش المدينه

نجمة لعيونك الظمأى ومرجان لعشب يديك

أي فتى يعيد إلى ألا زقه مجدها ويقيم مملكه على حجر تتطاير فى الهواء

فقد اشرق الشاعر القمر والنجم والمرجان ، وجعل القمر للروح ، والنجم للعيون ، والمرجان لليديـن جعلهـا تصـدح بأجمل الألحان من دمه الطهور ،لأن هذا الفتى يعيد المجد للشوارع والأزقـة، ليقيم مملكة على هذا الحجر المقدس الذي تطاير في الهواء منذراً عدوه ببزوخ فجر الحرية والخلاص.

جدلية الموت/ الحياة

مـنذ أن فرض على فلسطين في العصر الحديث والانتداب البريطاني ثم الاحتلال الصهيوني الـذي ما زال جاثما على الأرض الفلسطينية والإنسان الفلسطيني يتجرع شتى صنوف القهر، والعـذاب ، والفقر ، والجوع ، والمقاومة لكنه لم يستسلم يوماً، بل زادته إيماناً وإصرارا على الـولادة من جديد في ظل مخاض لم يكن في مضمونة وهدفه إلا استباقاً باتجاه عالم الشهادة ، ومن ثم ولدت لديه ارادة للحياه سواء ذلك قبل الموت ام بعده "انها الحياه لا يمكن ان تمنح هبه إلا مـن الله، أمـا المحـتل الدخـيل الغاصـب لـلأرض، فليس لديه ما يعطي، سبيله الأخذ والاغتصـاب" [١] وفـي كـل مـرة يسقط فيها شهيد تعبق السماء والأرض باريج دمه الذكي وتشـهق النفوس شهقتين: شهقة الحزن وغصة الفقد، وشهقة الفرح المؤذن بولادة وطن وحياة شعب نذر نفسه لحياة كريمة.

وشاعرنا الذي فهم ذلك كله، كما فهمها الشهيد يؤكد هذا المعنى فى قوله :

تلعلع الطلقات حولك فيك،

لكن انتصارك كان أقوى من مجازرهم

وصوتك كان أعلى من ضجيج رصاصهم

وهتفت من أجل الحياة كتبت فوق المهجة الحرى:

سلاماً للحياة

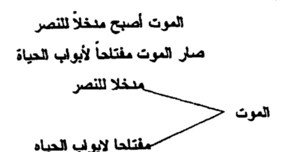
فرغم محاصرته بالموت من كل جانب، واستهدافه هو ذاته، فإن انتصار إرادة الحياة فيه كانت أقوى من رصاصهم ومجازرهم التي مارسوها منذ نكبة عام ١٩٤٨م مروراً بدير ياسين وقبيه وكفـر قاسم حتى صبرا وشتيلا وشلال الدم النازف يومياً، والدليل أنه أصبح يهتف للحياة بعد موته لان موته حياة له ولمن بعده لتنهي هذا الموت البطيء.

---

(١) د. قصي الحسين، الموت والحياة في سفر المقاومة، مصدر سابق، ص١٠٤

الموت أصبح مدخلاً للنصر

صار الموت مفتاحاً لأبواب الحياة



فلـم يعـد الموت بمفهومة النمطي القديم يعني الفقد والعدم والفناء، وانما أصبح جسراً ومدخلاً للنصـر علـى حياة الذل والعبودية، كما صار الموت مفتاح لابد مه للولوج إلى أبواب الحياة الحرة الكريمة، ونلاحظ استخدام لفظي: أصبح، صار فأصبح من الصبح والإصباح التي تعني انـتهاء لـيل "العبودية" إلى صبح جديد للدخول إلى النصر أما صار فمن الصيرورة والحقيقة التي أصبحت أمراً واقعاً لابد له من أن يفتح أبواب الحياة الحرة الكريمة.

ويعود الشاعر إلى الحديث مع الشهيد عن حبة الشديد وعشقه للموت فيقول:

هل امتشقت الأحمر القاني وأكملت انبثاق رؤاك

هل أغرتك حين نهضت رائحة الصنوبر

فانطلقت على جناح الفجر تمخر في المدى

وتقيم دولتك الصغيرة في قلوب الناس

وفي سعف النخيل وفي امتداد الزعتر البلدي

والشـاعر هنا يميل إلى تحويل الصياغة من طبيعتها الاخبارية إلى لغه شعرية خالصة ،وذلك باللجوء إلى بنية الاستفهام الذي يفرغة من دلالته التقريرية إلى ما يهدف إليه من عشق الشهيد إلـى الالتحام بالطبيعة والذوبان فيها ليقيم دولته الصغيرة في قلوب الناس، وفي سعف النخيل وامتداد الزعتر البلدي، مما جعل الشاعر يصف الشهيد بقوله:

موج البحر أنت

وانجيل المسرة

بهجة الأعياد

مصباح المسافات الطويلة

فرحة الأعياد

وهنا يصفةبموج البحر، وبأنه انجيل المسرة وبهجة الأعياد، كما أنه مصباح المسافات الطويلة وفـرحة الأعياد جميعاً، وكلها أو صاف يرتقي إلى أضفاء الحياة الحرة الكريمة التي تنبثق مما يعطيه الشهيد من معان سامية لحياة أهله وشعبه.

ويختتم الشاعر حديثه مع الشهيد كما استهله بقوله :

لا تكتب وصيتك الأخيرة وانتظر
هي ضربة أخرى ويكتمل القمر
هي وثبه أخرى وينتصر الحجر

وذلــك بعدم كتابة الوصية الأخيرة والانتظار قليلاً لأن ضربة أخرى ستحقق النصر و يكتمل القمر نوراً وبهاءً، ووثبة أخرى وسينتصر الحجر.

وفــي قصيدة بعنوان " هل غادر الشهداء" [1] يهديها الشاعر إلى الشهيد أسعد الشوا من غزة، والشـــهيد علـــي سمودي من اليامون/ جنين، والشهيدان سقطا برصاص الجيش الإسرائيلي في معسكر أنصار "٣" النقب، يوم ١٩٨٨/٨/١٦م.

واللافــت للـــنظر فـــي العنوان الذي يمثل البؤرة الدلالية لأي عمل إبداعي يندرج تحته، " هل غـــادر الشـــهداء" وهـــو تناص أدبي قديم لمطلع قصيدة عنترة بن شداد:"هل غادر الشعراء من مـــتردم" [1] وإذا كـــان الشعراء في الماضي ينتقلون في حياتهم الدنيوية من مكان عز فيه الماء والكـــلأ عـــند العـــرب في الجاهلية أو بسبب غزو قبيلة لقبيلة أخرى، فإن الشهداء ينتقلون في رحيلهم من الحياة الدنيوية التي ذاقوا فيها طعم الذل والعبودية والموت البطئ إلى حياة أخرى يحققون لهم و لأهلهم حياة حرة كريمة.

وبـــالولوج إلى عالم القصيدة نجدها، موزعة على خمسة مقاطع، فصل الشاعر بينها بعلامات فاصلة، توحي بتغير الحركة الدلالية في النص أو تجددها.

وبـــالدخول إلـــى عـــالم النص الشعري الداخلي نجد أن المقطع الأول والثاني يبدأ كل منهما بتسابق الشهداء، ويتم تعيين المكان هذه المرة في " سجن النقب" يقول في المقطع الأول:

يتسابق الشهداء في سجن النقب
ليشكلوا بدمائهم جدلية الموت/ الحياة
ويعمدوا أجسادهم بالرمل
يلتحمون بالركب الطويل إلى احتفال الروح
ينزرعون أشجاراً على درب الشهادة
كم على أيديهم دكت عروش القمع
كم منع الغزاة من اقتحام القلب
كم فشل الغزاة

[1] الديوان، ص ٩١
[1] ديوان عنتر بن شداد شرح دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، سنة ١٩٨٥، ص١١٧

والتسابق يعني الحركة والفعل، ولذلك نراه قد حشد من الأفعال المضارعة بصيغة الجمع والتي تفيد استمرارية الحركة في الماضي والحاضر وديمومتها (يشكلوا- يعمدوا- يلتحقون – ينزرعون)

- فالتشكيل بالدماء لأعطاء معنى لجدلية الموت والحياة، فما الموت إلا حياة جديدة تنهي واقعاً مريراً.
- والتعميد للجسد بالرمل : رمل النقب هو التراب وهو الأرض التي من أجلها يضحي الشهيد بدمه.
- والالتحاق بالركب الطويل من قوافل الشهداء حيث احتفال الروح بما قدمت من تضحيات جسام ، ومن ثم ينزرعون أشجاراً واقفة شامخة تكون كعلامات بارزه على درب الشهادة ضاربة جذورها في أعماق الأراض ، وبفضل تضحياتهم هذه كانت النتيجة أن دكت عروش القمع، ومنع الغزاة على انحراف القلب أو دب الضعف فيه وتحويله عن هدفه الأسمي في عشقه لفلسطين، وكم فشل كل الغزاه في ذلك على مر العصور واستخدام هنا كم الاستفهامية لتكثيف الدلالة على صمودهم وتحديهم للغزاة وأفشال مخططاتهم.

وفي المقطع الثاني جعل التسابق والالتحام والسفر من أجل تحقيق أهدافهم التي حلموا بها فيقول

يتسابق الشهداء.

يلتحمون بالرمل القديم يسافرون لعرسهم

يتعانقون بمهرجان المسك والحناء

كم حلموا بعيد الأرض، ولحتفلوا بأسماء الجبال

وشيدوا للريح عاصمة

أعدوا للنشيد الحر أسراب العصافير التي أجتازت سياج الموت

ولجتمعت على أرض النقب

وتسابق الشهداء هنا يكون للالتحام بالرمل القديم والذوبان فيه ، ومن ثم السفر لعروسهم، وعناقهم بمهرجان المسك والحناء حيث يحتفل بالشهيد مرتين: مرة عند استشهادة في الحياة الدنيا، ومرة عند لقاء ربه ليزف إلى حور العين، كل هذه الأفعال التي يوظفها الشاعر التي تتم في الحاضر ما كانت لتتم إلا لتحقيق أهداف كانوا يأملون في تحقيقها في الماضي: حلمهم بعيد الأرض (واستقلالها واتخاذ ريح الثورة عاصمة لهم، كماتم أعدادا النشيد الحر أسراب العصافير من هؤلاء السجناء) والتي اجتازت سياج الموت واجتمعت على أرض النقب.

مكانة الشهيد: يقول الشاعر:

لم يهبط الشهداء من عليائهم
لكنهم صعدوا إلى قمم التوحد
واستعادوا في الدجى أرواحهم
كتبوا وصاياهم بحبر دمائهم
قرأوا على البحر السلام وجمعوا اصدافه
فتحوا لزخات الرصاص صدورهم واستقبلوا سيل اللهب

فالشهداء لم ينزلوا أو يسقطوا من عليائهم، بل أنهم صعدوا إلى قمم التوحد مع أرضهم وقيمهم وليستعيدوا كرامتهم الأدمية في حياه آمنة ، ولذا قاموا بكتابة وصاياهم بحبر دمائهم، وتصدوا بصدورهم العارية لزخات الرصاص واستقبلوا سيل اللهب من أجل غد أفضل.

دور النشيد والأغنية

لا أحد يستطيع أن ينكر الأثر المعنوي الذي يحدثه النشيد (القصيدة)، والأغنية الوطنية المؤثرة في نفس كل إنسان – خاصة – الذين وضعوا أرواحهم على أكفهم:

كان النشيد يصارع الطلقات في شمس الظهيرة
يستثير الرمل
يمنح للحجارة شكلها السحري
يعطي للهتاف مجاله الكوني
يجمع ما تناثر من شظايا الفكر
أغنية تفيض على الرمال
تواجه الطلقات والغاز المسيل للدموع
تجدد العهد الذي أعطى الدم المسفوح خضرته
وتسقط من حساب الثائر العصري كل معادلات اليأس
والحزن المعتق والتعب

فالنشيد يصارع الطلقات بزرع أرادة التحدي، كما أنه يستثير الرمل (التراب) كي يسارع في مواجهة العدو ويمنح الحجارة شكلاً سحرياً يرى فيها السلاح الفعال والناجح في تحقيق النصر، كما يعطي للهتاف مجاله الكوني ليسمع العالم بعداله قضيته، ويجمع ما تناثر وتبعثر من شظايا الفكر الحائرة، ليصيغها جميعاً في أغنية سحرية تفيض على الرمال وتثيرها، وتواجه الطلقات والغاز المسيل للدموع، وتسقط كل الحسابات القديمة الخاطئة عند الثائر العصري، وكل المعادلات التي تتعلق باليأس والحزن القديم المعتق وكل ألوان التعب والشقاء.

ولقد صاغ الشاعر عباراته بالفعل المضارع (يصارع – يستثير – يمنح – يعطي – تجمع – تفيض – تواجه – تجدد – تسقط) ليدلنا على الاستمرارية في النضال حتى تحقيق النصر.

الحديث عن الشهيد وعرسه وتكريمه :

يلتفت الشاعر في هذا المقطع إلى عنوان القصيدة (هل غادر الشهداء) ليعطي تفاصيل أكثر، ثم يعرج إلى العرس الفلسطيني وتكريم الشهيد فيقول:

هل غادر الشهداء دفء بيوتهم
هل ودعوا أطفالهم
هل قبلوا زيتونة في السفح أم سرواً بأكناف الشوارع
هل على أهدابهم حطت طيور الشوق وانتشر الهواء على جدار الروح؟
هل وصل النشيد على عيون الزهر
للشهداء لون ربيعنا القمري عناب الهوى والوجد

وأول ما يلفت النظر في هذا المقطع كثرة استخدام الشاعر لأداة الاستفهام " هل" التي كررها ثمان مرات من أصل أثنين وعشرين بيتاً وكلها لا تنتظر جواباً، بل كانت على هيئة منولوج داخلي بينه وبين الشهيد يتحسس فيه الشاعر هموم الشهيد والظلم الذي وقع عليه وما يعتريه من حيرة وقلق، أفقده دفء البيت وسكونه، وتوديع أطفاله في لمسه إنسانية حانية، وحتى تقبيل الزيتونة وما ترمز إليه من خير وسلام وعراقة كما هو للسرو في الشوارع رمز الشموخ والسمو ، ثم يلتفت ثانية إلى الشهداء ويصبغ عليهم الواناً زاهية استمدها من الطبيعة في فصل الربيع القمري فجمع بين الربيع في اعتدال الجو الخصب والنماء وبين القمر في هذا الفصل المميز بكل ما فيه، ثم يعطيه لوناً آخر من نبات الأرض بعد القمر في قوله:

للشهداء لون الزعتر البلدي والحناء
أقماراً تحلق في السماء
وراية للمجد تخفق في فضاء القلب
يعطي الانتفاضة بعدها الشعبي
تحفر فوق سطح الرمل تاريخ الغضب

فاختار الزعتر البلدي والحناء لما لهما من ميزة عند الإنسان الفلسطيني، حيث أن الزعتر البلدي يرمز إلى الغذاء واللون القريب من جلد الإنسان ثم الحناء رمز الفرح والشهادة.

كـل هـذا كـي يضفي على الانتفاضة المجيدة البعد الشعبي، لأن الشهيد هو ابن الشعب كله، ولتحفر فوق سطح الرمل تاريخ الغضب الفلسطيني العارم، ويتمثل هذا البعد الشعبي من خلال العرس الفلسطيني لما له من نكهة خاصة:

للعرس الفلسطيني طعم المسك

جمهرة النساء وهن يطلقن الزغاريد

احتفال الفتية الأطفال في الميدان

رقص الخيل مشدوداً إلى لحن البيادر

هل تعانقت الوجوه السمر

هل رنت العيون إلى اكتشاف الذات

هل وصلت طلائع عرسنا الناري؟

كمـا قلـت للعـرس الفلسطيني له ما يميزه له طعم المسك برائحته الفواحه، حيث أن الجميع يحـرص أشـد الحـرص على المشاركة في العرس، فالنساء يطلقن الزغاريد والأطفال تحتفي بلهوهـا في الميدان، والخيل ترقص على لحن البيادر، فهل يكفي ذلك إلى التقاء الوجوه السمر من كل طوائف الشعب إلى اكتشاف الذات الفلسطينية.: أظنها كذلك.

ثمرة الشهادة وأثرها

ويختتم الشاعر قصيدته من حيث بدأ مؤكداً على النتيجة الباهرة لتسابق الشهداء :

تلك رصاصة في الرأس تهوي

تحمل البشرى لأجيال العرب

لم يرحل الشهداء، لكن انتفاضتهم على مر السنين

ستنقذ الفكر الفلسطيني من نار الخطب

لم يرحل الشهداء، بل دمهم على الرمضاء

شعب قد توحد وانتصب

لم يرحل الشهداء بل أضفوا على العصر الحياة

وسجلوا تاريخنا المنسي في رمل النقب

إن تسـابق الشـهداء سـاعد على نمو الحركة المتصاعدة من أجل التخلص من الحالة الـراكدة ليس على المستوى الفلسطيني وحسب، وإنما على المستوى العربي، فالرصاصة التي هـوت في الرأس كانت أيذاناً بحمل البشرى لأجيال العرب كي يفيقوا من سباتهم الطويل، كما أن الشـهداء لـم يـرحلوا فـإن ما غرسوه من معان سامية في التضحية والفداء ستنقذ الفكر الفلسـطيني وتحـرره مما كان يعتمد عليه من خطب نارية وشعارات حماسية تنظير وفلسفات

إلـــى العمل النضالي الجماهيرى المنظم والموحد في مواجهة قوى البطش والظلم والاستعباد، وليبعثوا الحياة في رمل النقب المنسي ويعيدوه الى واجهة الاحداث من جديد.

ولذا يستحق هذا الشهيد أرفع أوسمة الغار والمجد لجسامة تضحياته البطولية.

المجد للشهيد

يبزغ النهار من شريانه

ومن عينيه يطلع القمر

وتبدا الحياة من يديه

وتصهل الخيول من أهدابه

ويخرج الملثمون من دمائه

ويورق الشجر. (١)

فمـــن شـــرايين دمـــه الطهور يبزغ النهار : نهار الحرية والكرامة، ومن عينيه التي لم تـــرض الظلم والقهر .. يطلع القمر ليضيء الحياة للشعب الذي ثار على عبودية المحتل وتبدأ الحـــياة مـــن خلال عطائه لوطنه وتضحيته بروحه، وهذه الصور الرائعة المتمثلة في العطاء بالـــيد التـــي تحمـــل الســـلاح وتقاوم وتعطي، كما أن الملثمين يخرجون من دمائه التي روت الأرض فأنبتـــت جـــيلاً مـــن الثائرين الذي ساروا على دربه، وأورق الشجر :شجرة الحرية والكرامة والاستقلال.

ونـأتـــي إلى قصيدة: " المجد ينحني أمامكم" التي تعتبر واسطة العقد والتي تحمل اسم الديوان وكثمرة للمحاور التي هي عنوان بحثنا (الحجر والسجن والشهادة) لتمثل شهادة حقيقية للذين يكتبون تاريخنا الجديد، والطليعة التي تحاول جاهدة تحريك الجمود العربي، وحالة اليأس والقنوط والإحباط للإنسان العربي، وكأنه استسلم لغطرسة الأعداء من كل صوب".

جـــاءت هذه الانتفاضة المباركة بأطفالها وشبابها ونسائها وشيوخها متسلحة بأبسط الوان المقاومة (الحجر) في مواجهة أحدث ما أنتجته الترسانات العسكرية لاعتي الدول الحربية.

والتـــي أفـــزعها وأقـــض مضاجعها، بسالة الشعب الفلسطيني الذي برغم شدة الجراح، وعمق الألـــم، وقلةالأمكانيات، استهزأ بأقوى الأسلحة وأشدها فتكا و دماراً، ولأقوى دولة في المنطقة بأســـرها، مـــتفوقاً بحجـــرة على ضعفه الآدمي ، ومتخطياً لغزارة التضحيات وجسامتها، ولذا اســـتحق مـــن أبـــنائه كتاباً وشعراء أن يمجدوا بطولاته وتضحياته، ويتغنوا بها، حيث زلزلت أركـــان العدو، وقلبت كل حساباته ومخططاته رأساً على عقب، كما فرضت احترامها لدى كل أصحاب الضمائر الحية.

(١) الديوان، ص٧٣

ومما يجدر ملاحظته أن الكتاب والأدباء وفي مقدمتهم الشعراء كانوا في الطليعة من شعبهم، يمارسون دورهم النضالي على كافة الأصعدة، فسقط منهم الشهيد، وزج بالكثير منهم في غياهب السجون والزنازين، وخير مثال لذلك شاعرنا/ عبد الناصر صالح، ومعه رفاق كثر .

لذا نرى الشاعر يمنح أعلى درجات الشرف والاباء لمستحقيها ممن أسهموا في المقاومة بحجارتهم الصغيرة، ومن ضحوا بحرياتهم، وزج بهم في السجون والزنازين، ومنهم من ضحوا بدمائهم وأرواحهم، لكي تبقى شعلة الانتفاضة مستمرة حتى تحقق أهدافها النبيلة والمشروعة في الحرية والخلاص، فكانت أوسمة المجد؛ بل جعل هذا المجد نفسه ينحني إكباراً وأجلالاً لهم جميعاً، واعترافاً بما قدموه في ساحات البطولة والفداء في زمن العجز العربي، وضعف الضمير الإنساني، فيراه يكرر المجد أحدى عشرة مرة تخدم جميعها عنوان القصيدة الأساس، والتي تتمحور بنيتها حوله، وكما يدل على أن الشاعر قد أشرب المعنى الانتفاضي معظم مفردات معجمة الشعري ليست في هذه القصيدة وحسب، وإنما في كل قصائده.

ويبدأ الشاعر قصيدته، بإهداء المجد للحجر وعائلته من أدوات المقاومة الأساسيه مثل المقلاع والمتراس والمسامير وغيرها.

المجد للحجر

المجد للمقلاع والمتراس وللكوفية السمراء.

وقد سبق الحديث في ذلك عند الحديث عن محور الحجر ويتبع الشاعر الحجر والسواعد التي تقاتل في كل أرجاء الوطن فيقول

المجد للسواعد التي تقاتل

المجد للمخيمات والقرى المحررة

وللمدائن التي عزت بيوتها معاقل

وهنا يركز الشاعر على إشراك المكان الذي يتواجد فيه الفلسطيني في المخيمات- القرى – المدن كي تعلن جميعها عن كراهيتها لهذا المحتل الدخيل.

ويأتي الشاعر على إظهار مشاركة كل فئات الشعب في هذه الانتفاضة واستحقاقهم لأوسمة المجد.

المجد للأطفال

والشباب والنساء والجدران والمنازل

لذا اكتسبت هذه الانتفاضة شعبتها الجارفة لأنها حلم الأجيال الفلسطينية كلها ، وحتى الجدران والمنازل أعلنت عن مشاركتها في رفض هذا المحتل ولفظه.

ولــم يفــت الشاعر التركيز على الملثم والأدوار المختلفة التي يقوم بها وذلك من خلال تعــداده لمهمــات كــل واحد في صوره تفصيليه مليئه بالحركه يجعلنا نعايشها لحظة بلحظة فيقول:

ملثم يوزع البيان

وآخر يكتب بالحبر على الجدران

وثالث يراقب المكان

وحتى يصل إلى : وعاشر يسقط في دمائه مضرجا يستنطق الزمان

وهــذا يــدل علــى دقة التنظيم من جهه، وعلى تضافر كل السواعد الفتية في هذه الانتفاضة المجــيدة من جهة أخرى محتى جلاء المعركة والتي ربما تسفر عن سقوط شهيد يطرز أسمه بحــروف من نور في أروع صفحات التاريخ المشرق والذي يستنطق فيه هذا الزمان المثخن بالهزائم والجراح والموت البطئ.

ومــن هنا نرى الشاعر يعرج على هذا الشهيد الذي يضحى بدمه الزكي الطاهر ويهديه وسام المجد فيقول له:

المجد للشهيد

يبزغ النهارمن شريانه

وإذا كــان الشــاعر قــد وزع أوسمه المجد للحجر والسواعد الفتية التي تقذفه في وجوه المحتليــن، وللأسرى والفلاحين والشهداء فلأن هؤلاء جميعاً يستحقون ذلك لأعمالهم البطولية والتي يقول فيها الشاعر **المجد للذين حولوا أحزاننا لفرحة**

وعصرنا لثورة

وأنقذوا من الردى تاريخنا

وغيروا مساره

فهــؤلاء حولــوا أحزانــنا وبأســنا وعويلنا وبكاءنا لفرحة عامرة، واشاعوا روح الأمل والــبهجة والسرور في نفوسنا، كما حولوا عصرنا الجامد المتبلد الذي ركن إلى حياة الضعف والذل والهوان إلى ثورة عارمة تستشرف حياة أفضل وأكرم، وبهذا العمل وذلك أنقذوا تاريخنا من الموت البطيئ وغيروا مساره وانحرافه إلى تاريخ مشرق مضيء.

وفي ختام قصيدته يستخدم حرف " النداء" على هؤلاء الملثمين وما يفعلونه :

يا أيها الملثمون

يا من برغم عنجهية الجلاد تصمدون

يا أيها الذين عن دولتنا تدافعون

وتصنعون من دمائكم منارة

وهـنا يتصـل دورهم المتمثل في صمودهم برغم قوة وبطش وعنجهية الجلاد، ودفاعهم عن دولتـنا القادمة بروح من التفاؤل وتحقيق الحلم، وهم يصنعوا من دمائهم منارة يهتدي بها كل الذين في مثل حالهم يقاومون المحتلين والطغاةُ من أجل بزوغ فجر الحرية والاستقلال.

ولم يكتف الشاعر بتوزيع أوسمة المجد والفخار عليهم، بل يعلن في فرح وسرور قائلاً

المجد ينحني أمامكم

وتهزم العبارة

فقـد جعل المجد نفسه الذي يتربع على عرش الأعمال الجليلة والسامية والعاليه ينحني أعجاباً وتقدير وفخراً لهم ولتهزم كل ألوان العبارات الزائفة والكلمات الجوفاء .

الخاتمة

واخـــيرا فإنـــنا أمام شاعر على درجة عالية من الثقافة والحس الشعري .تمكن من خلالها على الإحاطة بموضوعه الشعري في ديوانـــه .الذي جاءت معظم قصائد حول المحاور الثلاثة :الحجر وقاذفيه،السجن والشهادة متناغمة مع أحداث الانتفاضة المباركة التي انطلقت سنة ١٩٨٧ وما أحدثته من مفاهيم جديدة في أسلوب شعري راق .

*ففي المحور الأول :انتفاضة الحجر وأطفال الحجارة

****

لقـــد وضـــح الشاعر العلاقة الحميمة التي ربطت بين الأطفال والحجارة بل انه وحد بينهما وجعلهما رمزا للوطن .ورمزا للتصدي لجـــنود الاحـــتلال. كما وضح العلاقة بين وظيفة الحجر في القديم (اله العبادة) وبين وظيفته اليوم وهي(تحقيق السيادة).وقد أضفى عليه بشيء من القدسية .

وفي محور السجن :

****

كشـــف لـــنا الشاعر من خلال تجربته الاعتقالية في سجن النقب .عن الرؤية الجديدة التي فجرها الشاعر الفلسطيني حول السجن والـــتي تخالف المفهوم الســابق .فلم يعد السجن مكانا للظلمة واليأس والإحباط وتقييد حركة الجسد .بل اصبح مدرسة للنضالات وعـــنوانا للصمود والثقة بالنفس وقدرتها على البذل والعطاء حتى وهي داخل القضبان الحديدية وذلك عن طريق الإبداع في عالم الفن والأدب .كما انه فرض أدبا جديدا اسمه أدب السجن والسجون.

أما محور الشهادة:

****

فلم يعد الموت يعني الفناء والعدم عند الشاعر الفلسطيني .بل انه جعل الموت جسرا لحياه أبدية خالدة .والميت انه طائر الفنيق الذي ينبعـــث من وسط الرماد كلما زاد احتراقا .لذا لم نر عند الموت الحالة القديمة من البكاء والنواح. بل نرى عرسا فلسطينيا تقدم فيه الـــتهاني والحلوى بدلا من التعازي .وتطلق النساء الزغاريد لان الشهيد يزف في عرس الشهادة ليبني حياه جديدة في دار الآخرة وجنة الفردوس .كما بين الشاعر أيضا العلاقة الحميمة بين الأرض والشهيد. فكل منهما يعني العطاء والنماء .الأرض تعطي الغذاء والنماء للإنسان .والشهيد يعطي روحه في سبيل الأرض أهلها .

وقد استعان الشاعر بأدواته الفنية في خدمة موضوعه كما نرى :

١ -جاءت لغته واضحة ومباشرة دون لجوء إلى التعقيد أو الضبابية وذلك من اجل توضيح الهدف وتنوير الجماهير .فهو يكتب عن واقع يتطلب الوضوح.وان خرج إلى النثرية والسطحية في بعض النصوص .

٢ -استخدامه لأسلوب التكرار:

فقـــد كـــرر لفـــظ حجـــر في قصـــيدته (في البدء كان الحجر) اكثر من اثنين وعشرين مرة .وكذلك في الجملة الاسمية (هو السجن)ست مرات .كما اكثر من استخدام الاستفهام (هل) والنداء (يا) في محور الشهادة.

٣ -التحام الخاص بالعام.

فرغم معاناة الشاعر وهو داخل السجن إلا انه لم يستخدم أسلوب "الأنا"بل جعلها معاناة عامة طالت كل رفاقه .كما طال الألم كل أفراد الشعب الفلسطيني ومن هنا اكتسبت الانتفاضة طابعها الشعبي.

٤ -التفاؤل والتحدي:

لم نلحظ في شعره نغمة الحزن واليأس والإحباط .بل نراه يرى أن هذه الانتفاضة التي اتسعت لكل أفراد الشعب.للطفل والشاب والشيخ والمرأة والسجين والشهيد واتساع مداها المكاني والزماني وقد زادته ثقة بان هذه الانتفاضة ستحقق له ولشعبه النصر والحرية والخلاص .

٥-توظيف التراث:

مال الشاعر الي استخدام التراث خاصة الديني في النص القرآني الذي وظفه في شعره خاصة في سورة الفيل (طير ابابيل- حجارة السجيل)إضافة إلى التراث الشعري القديم في مثل عنتر بن شداد هل غادر الشعراء أم في الحديث عند كل من محمود درويش وسميح القاسم .

٦-اللغة والقافية:

سيطرت على لغته مفردات ومصطلحات تكررت كثيرا في تناغم تام مع أحداث الانتفاضة وقاموسه الشعري مثل :الحجر .المقلاع.المتراس.الغاز المسيل للدموع .السجن .الزنزانة.الجنود.الطفل.الملثم .الوطن .الشهيد والعرس وغيره .

أما القافية فقد اتخذ من الوزن الموسيقي لكلمة حجر قافية لقصيدته كما اتخذ من الراء في هذه الكلمة رويًّا مما يعني انه قصد إليها قصدا .وجعل حرف الراء يتكرر روياً في سبع وعشرين سطرا من.مجموع قصيدته التي تتألف من تسعة وأربعين سطرا على وزن حجر .

وبعد فإن الشاعر قد وفق في اختيار قصائده والمعبرة تعبيرا صادقا عما هدف إليه. ودقته في اختيار العنوان وبمفرداته الشعرية في أسلوب سلس وعبارة رشيقة ولغة واضحة تتناسب مع الجو الانتفاضي الذي نظم فيه ديوانه ومحققا التلاحم بين الشعر والفعل النضالي .

وما توفيقى الا بالله العلى العظيم

المصادر والمراجع

أولا: دواوين شعرية

١. ديوان إبراهيم طوقان مكتبة المحتسب عمان ط١ سنة ١٩٨٤
٢ ديوان البارودي محمود سامي البارودي تحقيق محمد شفيق معروف دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٥.
٣. ديوان توفيق زياد دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٧٣.
٤. ديوان سميح القاسم دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٧٣.
٥. ديوان عبد الناصر صالح .المجد ينحني أمامكم مؤسسة البيادر الصحفية القدس ط١ سنة ١٩٨٩.
٦. ديوان عنتر بن شداد دار الكتب العلمية بيروت ط١ سنة ١٩٨٥.
٧. ديوان محمود درويش دار العودة بيروت ط١١ سنة ١٩٨٤.
٨. ديوان معين بسيسو .الأعمال الشعرية دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٨٧

****

ثانيا: المصادر والمراجع

١. المتوكل طه وإبراهيم جوهر .الثقافة والانتفاضة منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين.القدس ط١.
٢. د.الطاهر مكي الشعر العربي المعاصر وروائعه دار المعارف القاهرة ط٢ سنة ١٩٩٣.
٣. د.خليل عودة واخرون دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المحلي اتحاد الكتاب الفلسطينين القدس ط١ سنة ١٩٩٣.
٤. د.عادل أبو عمشة شعر الانتفاضة دراسة واختيار اتحاد الكتاب الفلسطينين القدس ط١ سنة ١٩٩١
٥. د.عز الدين إسماعيل الشعر في إطار العصر الثوري .دار العلم بيروت ط١ سنة ١٩٨٤.
٦. علي احمد سعيد(ادونيس) زمن الشعر دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٧٢.
٧. غسان كنفاني الآثار الكاملة (المجلد الرابع) دار الطليعة بيروت ط١ سنة ١٩٧٧.
٨. غسان كنفاني الأدب الفلسطيني المقاوم من ٤٨_١٩٦٨ مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت ط١٩٦٨.
٩ د.قصي الحسين الموت والحياة في شعر المقاومة دار الرائد العربي بيروت ط١ بدون.
١٠ نزار قباني قصتي مع الشعر دار العودة بيروت سنة ١٩٧٣.
١١ نزيه أبو نضال جدل الشعر والثورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط١ سنة ١٩٧٩
١٢ د واصف أبو الشباب شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر دار العودة بيروت ط١ سنة ١٩٨١

****

ثالثا: الرسائل الجامعية

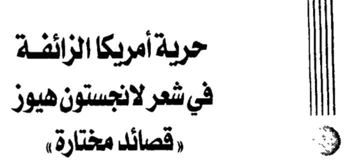
بسام فضل مطاوع دلالة الحجر في شعر الانتفاضة رسالة ماجستير جامعة الأقصى (كلية التربية) سنة ٢٠٠٠.

****

رابعا: دوريات

نزيه عيسى دراسة لديوان مي صايغ دراسة عربية سنة ١٩٧٢.

****



حرية أمريكا الزائفة
في شعر لانجستون هيوز
«قصائد مختارة»

ترجمة وإعداد : د . بثينة أحمد أبو المجد عيسى *

لانجستون هيوز (١٩٠٢ ـ ١٩٦٧) أديب أمريكى ذاع صيته كأحد المساهمين البارزين فى نهضة «هارلم» الأدبية في أمريكا والتى بدأت فى العشرينات من القرن الماضى وكان اهتمامها جمع شتات الأدباء السود فى العالم والتعبير عن هويتهم الأصلية كأفريقيين انتزعوا من وطنهم الأم سخرة للإنسان الأبيض فى أمريكا وغيرها. كتب هيوز المسرحية والرواية والقصة القصيرة والسيرة الذاتية والشعر الذى يعد أعظم إبداعاته والذى تم جمعه ونشره فى مجلد واحد عام ١٩٩٦ وهو ذات المجلد الذى انتقيت منه قصائد هيوز. وقد علا نجم هيوز فى سماء الشعر بظهور قصيدته الشهيرة «الزنجى يتحدث عن الأنهار» فى عام١٩٢١ والتى تتناول مشكلة العنصرية فى المجتمع الأمريكى.

وقد عبر هيوز فى شعره عن محنة الإنسان الأسود ومحنة الفقير والمظلوم ومسلوب الإرادة والحرية فى المجتمع الأمريكى. ولأنه عاش التمييز العنصري فقد كرس حياته مدافعًا عن حقوق الإنسان، وجعل حياة الشعب الأمريكى الأسود وأغانيه الشعبية وموسيقاه القوية الصاخبة موضوعًا وإيقاعًا لشعره وصل به إلى العالمية. ولقد دفعنى اهتمام هيوز بحرية الإنسان أن أنقل لقارئ العربية ترجمة لبعض أشعاره تناول فيها محنة الإنسان المغلوب على أمره بسبب

(*) أستاذ مساعد الأدب الإنجليزى ـ جامعة الأزهر.

جنسه أو لونه أو غير ذلك فى وطن كان يحلم والكل معه أن يكون ضياء الحرية للناس جميعاً دون أن ينتقص من هذا الحق ثمة مغايرة فى الجنس أو الدين أو العقيدة.

لقد كانت صدمة هيوز بالغة الأثر فى نفسه، فأخذ يستعرض فى قصائده تاريخ الإنسان الأبيض على الوطن الحلم منذ وطأت أقدامه ثراه فكانت إبادته لمواطنيه الأصليين ثم استعباده لمن جلبهم سوداً من أفريقيا يفلحون له الأرض مقابل شربة ماء أو تأكلهم صناعات أصحاب رأس المال مقابل لقيمات يعز منالها فى معظم الأحيان، ثم أخيراً عزلهم فى أحياء فقيرة قذرة يعيشون فيها كالحيوانات وعدم الاختلاط بهم حتى فى وسيلة المواصلات حيث يخصص لهم عربة حقيرة تسمى عربة "جيم كراو" التى أشار إليها الشاعر كثيراً فى قصائده. وقد عبر هيوز أيضاً عن محنة الإنسان الأبيض الفقير الذى خدِع فى الوطن الجديد وتبددت أحلامه على ارض لم يجد فيها غير الجشع وطغيان المادة والفساد وسحق القوى للضعيف واغتصلب الأرض وكل شئ.

والحرية فى أمريكا، كما يصفها الشاعر فى إحدى قصائده، هى حلم قد تأجل حتى أصابه العفن. وإن بدت الحرية عند الشاعر حلم الأمريكى الأسود، فهى أيضاً حلم الكثيرين فى أمريكا الذين مازالوا يعانون من عنصرية اللون والجنس والعقيدة. فأمريكا فى نظره حلم خدِع فيه الناس ووطن بنى على الجشع وسلب حرية الآخرين. وما الحرب المعلنة اليوم ضد العرب والمسلمين وتزييف الحقائق لغزو تلك الشعوب وتدمير حضارتها وازدواجية المعايير فى التعامل مع القضية الفلسطينية وسجون جوانتانامو وغيرها من الممارسات التى ضاق بها العالم ذرعاً إلا دليل على استمرارية تلك النزعة الاستعمارية التوحشية فى أمريكا وزيف شعار الحرية الذى ترفعه وتنصب نفسها اليوم حارساً عليه. ويبقى أن نقول أن ما من عاقل يؤيد بقاء طاغية فى حكم ولكن أيضاً ما من عاقل يدمر شعباً بكامله حتى ينال هذا الشعب ما تدعيه أمريكا أنه حرية. وكلما قرأنا شعر هيوز ازددنا تأكيداً أن فاقد الشئ لا يعطيه، فأمريكا كانت ومازالت تفتقد المصداقية التى هى جوهر الحرية. ورغم إحساس الشاعر بالمرارة فى مجتمع افتقد فيه الحرية نلمح وميض أمل فى قصيدة "الجزيرة [١]" أن يجد ضالته المنشودة، فالجزيرة التى نراها ضمناً مكمن الحرية لا تبعد عنه وهو يركب موجة الأسى :لا بضع خطوات

القصائد المختارة

"ولتكن أميركا من جديد"

ولتكن أميركا من جديد
لتكن الحلم الذى اعتدناه
لتكن من أتى هذا السهل
ينشد بيتاً يكون فيه حرا.

(أميركا لم تكن أبداً أميركا بالنسبة لى)

لتكن أميركا حلم الحالمين
لتكن أرض الحب العظيمة القوية
فهى لم تكن أبداً سكناً لملوك يتآمرون أو طغاة يكيدون
يسحق الأعلون فيها الأسفلين.

(أميركا لم تكن أبداً أميركا بالنسبة لى)

آه، لتكن أرضى مكانا
تتوج فيه الحرية بإكليل وطنى غير زائف
فالفرصة حقيقية، والحياة حرية،
والمساواة فى الهواء الذى نتنفسه.

(لم توجد أبداً مساواة بالنسبة لى
ولا حرية فى هذا الوطن.. "وطن الأحرار".)

تكلم! من أنت الذى يتمتم فى الظلام؟
ومن أنت الذى يسدل الستار على النجوم؟

أنا الفقير الأبيض، خـدعت وتحطمت،
أنا الزنجى أحمل ندب العبودية
أنا الرجل الأحمر الذى طُرد من الأرض،
أنا المهاجر محتضن الأمل المنشود –
لم أجد إلا ذات الخطة القديمة الغبية

خطة أكل الكلب للكلب، وسحق القوى للضعيف.

أنا الشاب المليء بالقوة والأمل،
كبلنى ذلك القيد القديم المتصل
قيد الربح والقوة والكسب واغتصاب الأرض!
واغتصاب الذهب! واغتصاب ما يشبع النهم!
تسخير البشر! قبضِ المال!
وامتلاك كل شيء إرضاءً للجشع!

أنا المزارع، رقيق الأرض.
أنا العامل الذى بيع للآلة.
أنا الزنجى، الخادم لكم جميعاً.
أنا الناس، وضيع، جائع، حقير -
جائع حتى اليوم رغم الحلم.
أضرب حتى اليوم - آه، يا أول من أتوا هنا!
أنا الرجل الذى لم يتقدم إلى الإمام أبداً
أفقر عامل يُقايَض به عبر السنين.

لكنى أنا الذى حلمت حلمنا الأساسى
فى ذاك العالم القديم عندما كنت خادماً للملوك،
الذى حلم حلماً قوياً، شجاعاً وصادقاً
حتى انصبت أغانيه القوية الجريئة
فى كل طوبة وحجر، وفى كل برية.
الذى صنع من أميركا الأرض التى صارت.
آه، أنا الرجل الذى أبحر منذ باكر الزمن
بحثا عما أقصده وطنا -
أنا الذى غادرت شاطئ ايرلندا الداكن،
وسهل بولندا، ومروج إنجلترا المخضرة،
ومن شواطئ أفريقيا السوداء آتيت
لكى أبنى "وطناً للأحرار".

الأحرار؟

من قال الأحرار؟ لست أنا؟

مؤكد لست أنا؟
الملايين فى راحة اليوم؟
الملايين ماتت بطلقات رصاص فى إضراب؟
الملايين التى لم تتقاض أجراً؟
رغم كل الأحلام التى حلمناها
وكل الأغانى التى غنيناها
وكل الآمال التى عشناها
وكل الرايات التى رفعناها،
فالملايين لم تتقاض أجراً –
غير الحلم الذى أصبح اليوم ميتاً.

آه، لتكن أميركا من جديد –
الأرض التى لما تكن بعد ولكن –
ولكن يجب أن تكون – أرضاً عليها كل إنسان حر.
الأرض التى هى أرضى – أرض الرجل الفقير،
ارض الهندى، أرض الزنجى – أنا
الذى صنع أميركا،
الذى بعرقه ودمه، بإيمانه وألمه،
بيده فى المسبك، بمحراثه فى المطر،
يجب أن يعيد حلمنا القوى مرة ثانية.

لا ريب، سمنى أى اسم قبيح تختاره –
فصُلب الحرية لا يصدأ أبداً.
مِن الذين يعيشون مثل الطفيل على حياة البشر،
يجب أن نسترد أرضناً مرة ثانية،
أميركا !

آه، نعم
أقولها بوضوح،
أميركا لم تكن أبدا أميركا بالنسبة لى،
ولكنى أقسم

أميركا سوف تكون !

مِن حطام موتنا على يد عصابة مجرمين،
من الاغتصاب وعفن الابتزاز، من السرقة والأكاذيب
نحن، الناس، يجب أن نسترد
الأرض، المناجم، النبات، الأنهار،
الجبال والأرض الشاسعة –
كل شئ، كل هذه الولايات الممتدة اليانعة –
ونصنع أميركا من جديد !

****

"أعطنا سلاماً"

أعطنا سلاماً مساوياً للحرب
وإلا لن ترضى أرواحنا
وسوف نتساءل لماذا حاربنا
ولماذا مات الكثيرون منا.

أعطنا سلاماً يقبل كل تحدى –
تحدى الفقراء، السود، كُل المحرومين،
تحدى العالم الكبيرِ الذى اُستعمر
والذى عانى طويلاً ظلماً.

أعطنا سلاماً يجعلنا حكماء
أعطنا سلاماً يجعلنا أقوياء
أعطنا سلاماً يجعلنا نقف بإباء
فى السلم وفى معركتنا ضد كل خطّاء.

أعطنا سلاماً لم يستخدِم رخيصاً
سلاماً ليس كيداً بارعاً
سلاماً يتحمس به الناس
سلاماً يعيد الحقيقة لحلمنا.

أعطنا سلاماً ينتج مدارساً عظيمة –
كما تنتج الحرب أسلحة عظيمة،

سلاماً يزيل أحياء الفقراء
كما أزالت الحرب فى نزعة شر الأعداء.

أعطنا سلاماً يجند
جيشاً قوياً يخدم الإنسانية،
وليس مجرد جيش معد للقتل والفناء.

جيشاً مدرباً على النفع والبقاء
ويأت بعالم فيه إخاء.

****

"أحلم بعالم"

أحلم بعالم لا يسخر فيه إنسان
من أخيه الإنسان،
فيه الحب يبارك الأرض
ويزين طرقاته السلام
أحلم بعالم يعرف فيه الجميع
طريق الحرية الحلو،
ليس فيه طمع يوهن الروح
ولا جشع يفسد اليوم.
عالم أحلم به، فيه الأسود أو الأبيض،
أو أى جنس يكون،
للكل نصيب فى خيرات الأرض.
وكل إنسان حر،
فيه الشقاء قد شُنق
والبهجة، مثل لؤلؤ،
تلبى حاجة كل البشر -
أحلم بهذا، عالمى!

****

"الرجل الأسود يتحدث"

أقسم بربى
أنى: مازلت لا أفهم
لماذا تعنى الديمقراطية
كل واحد إلا أنا.
أقسم بربى

إنى لا أفهم
لماذا لا تنطبق الديمقراطية
على الرجل الأسود.

وأقسم
إنى حقيقة لا اعرف
لماذا باسم الحرية
تعاملنى هكذا.
تجعلنى أركب فى الجنوب
عربة "جيم كراو"،
من لوس انجلوس إلى لندن
تنشر حاجز اللون.

جيش "جيم كراو"
والبحرية، أيضا –
هل حرية "جيم كراو" هى أفضل
ما انتظره منكم؟

إنى ببساطة أتساءل
لأنى أريدك أن توضح
أى نوع من العالم
نقاتل حتى نبنيه.
إذا كنا نقاتل لنبنى
عالم الغد الحر
فلماذا لا ننهى الآن
أسى "جيم كراو" القديم؟

****

"الحريـــة [١]"

لن تأتى الحرية
اليوم، هذه السنة
لن تأتى أبداً
من خلال مساومة مشبوهة وخوف.

فأنا لى كل الحق

مثل رفيقى الآخر
أن أقف
على قدمى
وامتلك أرضاً.

لقد سئمت سماع قول
"دع الأمور تمشى فى مجراها.
غداً يوم آخر".
أنا لست فى حاجة إلى حرية تأتى بعد موتى
فأنا لا أستطيع أن أعيش على خبز الغد.
الحرية
بذرة قوية
تزرع
فى وقت نحتاج إليها بشدة
أريد الحرية
مثلك تماماً.

****

"الحريـــة [٢]"

يعتقد بعض الناس
أنه بحرق الكتب
يحرقون الحرية.

يعتقد بعض الناس
أنه بسجن نهرو
قد سجنوا الحرية.

يعتقد بعض الناس
أنه بإعدام الزنجى ظلماً
قد أعدموا الحرية.

لكن الحرية
تقف وتضحك

فى وجوههم
وتقول،
إنكم لن تقتلونى أبدا !

****

"الحرية [٣]"

يعتقد بعض الناس
أنه بحرق الكنائس
يحرقون
الحرية.

يعتقد بعض الناس
أنه بسجنى
يسجنون
الحرية.

يعتقد بعض الناس
أنه بقتل إنسان
يقتلون
الحرية.

لكن الحرية
تقف وتضحك
فى وجوههم.
وتقول
لا-
ليس هكذا !
لا !

****

"قطار الحريـــة"

قرأت فى الجرائد عن
قطار الحرية
سمعت فى الإذاعة عن
قطار الحرية
رأيت ناساً يتحدثون عن
قطار الحرية
سيدى، إنى فى انتظار
قطار الحرية.

فى الجنوب فى "ديكسى" القطار الوحيد الذى أراه
هو عربة "جيم كراو" تقف تنتظرنى
آمل ألا يكون هناك "جيم كراو" على قطار الحرية،
ولا باب دخول خلفى لقطار الحرية،
ولا يافطة "للملونين" على قطار الحرية
ولا "للرجل الأبيض فقط" على قطار الحرية.

إنى سوف أفحص
قطار الحرية.
من هو المهندس على قطار الحرية؟
هل يستطيع رجل أسود كالفحم أن يقود قطار الحرية؟
أم أنى مازلت حارساً لقطار الحرية؟
هل هناك صندوق اقتراع على قطار الحرية؟
وعندما يتوقف فى الميسيسيبى، هل سيكون واضحاً
أن لكل شخص الحق أن يركب قطار الحرية؟
هل هناك من يخبرنى
عن قطار الحرية؟

فى محطة "برمنجهام" هناك يافطتان "ملون" و"أبيض"
يتجه الأبيض نحو اليسار، والملون نحو اليمين –
ولهم حتى طرق منفصلة
هل هذه هى الطريقة التى نعتلى بها قطار الحرية؟
إذا سألنى أطفالى، أبى، من فضلك أشرح لنا
لماذا يوجد محطات "جيم كارو" لقطار الحرية؟
ماذا أقول لأطفالى؟ أخبرنى –
لأن الحرية ليست حرية عندما لا يكون الإنسان حراً.

ولكن ربما يفسرونها لى
على قطار الحرية.

عندما تأخذ جدتى العجوز فى "اتلانتا"
مكاناً فى الصف لترى الحرية
هل سيصرخ فيها الرجل الأبيض: "أرجعى!
لا مكان للزنوج على طريق الحرية"
سيدى لقد اعتقدت أنه

قطار الحرية !

اسم حفيدها كان "جيمى".
مات فى "انزيو"،
مات موتاً حقيقياً. لم يكن خادعا.
تلك الحرية التى يحملها قطار الحرية،
هل هى حقيقية –
أم خداع مرة ثانية؟

"جيمى" يريد أن يعرف عن
قطار الحرية
هل سيأتى قطار حريته مدوياً على الطريق
يلمع فى ضوء الشمس للأبيض والأسود؟
ولا يتوقف فى محطات عليها علامات "الملون" و"الأبيض"،
يتوقف فقط فى الحقول فى وضح النهار،
حيث لا يوجد يافطات "جيم كراو"،
حيث لا توجد لجان استقبال، أو سياسيون معروفون،

أو عُمَد لا يستطيع السود انتخابهم
أو يافطة طابور الملونين –
لأن قطار الحرية سيكون لك ولى!

حينئذ ربما يصيح من قبورهم فى "انزيو"
الذين قاتلوا : *نريدها هكذا* !
سوف يصيح الأسود والأبيض : *أليست رائعة؟*
فقد صار لديهم فى البيت قطاراً لك ولى!
حينئذ سوف أصيح، *المجد*
لقطار الحرية!

****

"قبـــر لومومبا"

"لومومبا" كان أسوداً
ولم يثق
بالغانيات المدررات
بمسحوق اليورانيوم.

"لومومبا" كان أسودا
ولم يصدق
الأكاذيب التى ينفضها اللصوص
خلال منخل "الحرية" الخاص بهم.

"لومومبا" كان أسودا
دمه كان أحمرا
ولأنه رجل
قتلوه!

"أنا أيضاً أغنى أميركا"

أنا، أيضاً، أغنى أميركا
أنا الأخ الأسود
إنهم يرسلونى لاتناول الطعام فى المطبخ
عندما يأتى الصحاب،
ولكنى أضحك
وآكل جيداً

ويقوى جسدى.
غدا
سأجلس على المائدة
عندما يأتى الصحاب
ولن يجرؤ أحد حينئذ
أن يقول لى
"تناولِ طعامك فى المطبخ".
وأيضاً
سوف يرون كم أنا جميل
وسوف يخجلون -

أنا، أيضاً، أميركا.

****

"تقاطع"

أبى رجل أبيض
وأمى العجوز سوداء
فإذا لعنت أبى الأبيض،
ارتدت لعناتى إلىّ.
وإذا لعنت أمى العجوز السوداء
وتمنيت أن تكون فى الجحيم
فأنى آسف لتلك الأمنية الشريرة
وأتمنى الآن أن تكون بخير
أبى مات فى بيت كبير جميل
وأمى ماتت فى كوخ،
وإنى أتساءل أين سأموت،
فأنا لست أبيضا ولا أسودا!

****

"الرجال البيض"

إنى لا أكرهكم
لأن وجوهكم جميلة أيضاً.
إنى لا أكرهكم
لأن وجوهكم تشع بالحب والبهاء، أيضاً
ولكن لماذا تعذبوننى،

آه، آيها الرجال البيض الأقوياء،
لماذا تعذبوننى؟

"حارس"

أهو لزام عليّ أن أقول
نعم، سيدى
لك كل الوقت
نعم، سيدى
نعم، سيدى
كل أيامى؟

"ظلــــم"

لم تعد الأحلام
اليوم متاحة
للحالمين
ولا الأغانى
للمنشدين.

فى أماكن على الأرض
يعم الظلام الدامس
والصلب البارد
ولكن الحلم سيعود،
وتحطم الأغنية،
سجنها.

لقد مررنا بقبورهم
هؤلاء الموتى
كاسبين أم خاسرين
لم يعبأوا.
فى الظلام
لم يستطيعوا أن يروا
من هو
الذى انتصر.

"مرثاة للشعوب السوداء"

كنت فى وقت ما رجلاً أحمرا
لكن أتى الرجل الأبيض.
وكنت رجلاً أسوداً، أيضاً،
لكن أتى الرجل الأبيض.

أخرجونى من الغابة.
وأخذونى بعيداً عن الأدغال.
فقدت أشجارى.
وفقدت قمرى الفضى.

الآن وضعونى فى قفص
فى سيرك الحضارة.
الآن أساق مع الكثيرين —
المحبوسين فى قفص سيرك الحضارة.

"حلم الحرية"

هناك حلم على الأرض،
يقف وظهره للحائط
يسمى أحيانا
بأسماء مشوشة وغريبة.

هناك من يزعمون
أن هذا الحلم لهم وحدهم —
ونحن نعرف أن هذا إثم
عليهم أن يكفروا عنه.

ما لم يكن للجميع نصيب فى هذا الحلم
مثل ضوء الشمس ومثل الهواء
فإنه سيموت
لافتقاده الجوهر.

الحلم لا يعرف حاجزاً أو لغة،
لا يعرف طبقة أو جنس.
فالحلم لا يكون آمناً
إذا اختص مكاناً واحداً

اليوم يقوى الحلم
وظهره للحائط -
ولكى يتوفر لإنسان واحد
يجب أن يكون للجميع -
حلمنا بالحرية.

"حلم تأجل"

ماذا حدث لحلم قد تأجل؟
هل جف
مثل كرم تحت الشمس؟

أم تقيح مثل جرح احتقن -
ثم اختفى؟

هل أصبح نتنا مثل لحم أصابه العفن؟
أم أنه قشرة يكسوها سكر
تذوب مثل حلو قد شُرب؟
ربما أصابه الوهن
مثل حِمل مثقل
أو أنه انفجر؟

****

"إذاعة إلى الهند الغربية"

المحطة : هارلم (مدينة الزنوج)
طول الموجة : قلب الإنسان

مرحباً، جامايكا!
مرحباً، هاييتى!
مرحباً، باناما!
مرحباً، سانت كيتس!
مرحباً، باهاما!
كلكم جزر وكلكم أراضٍ
تحفها شمس الكاريبى الدافئة
مرحبا! مرحباً! مرحباً! مرحباً!
أنا، هارلم
أتحدث إليكم!

أنا، هارلم،
جزيرة أيضاً
فى البحر الهائل لعالم اليوم المضطرب.
أنا، هارلم
أرض صغيرة، أيضاً،
يحيطها البحر الذى يندفع
ويختلط
بكل مياه العالم.

أنا، هارلم،
جزيرة داخل جزيرة،
لكنى لست وحيدة

أنا، هارلم
مدينة الزنجى

السمراء، العظيمة، الضخمة
تقع على جزيرة مانهاتن، نيويورك
الولايات المتحدة الأمريكية

أنا، هارلم، أقول:
مرحباً الهند الغربية!
إنك سمراء مثلى،
تلونت بدم كثير مثلى،
انحدرت من شروق الشمس
إلى الظلمة مثلى،
من نهار إلى ليل، من أسود
إلى أبيض مثلى
مرحباً! مرحباً!
مرحباً! الهند الغربية!

"الجزيرة [١]"

موجة الأسى
لا تغرقينى الآن.

إنى أرى الجزيرة
أمامى بضع خطوات.

إنى أرى الجزيرة
رمالها بيضاء.

موجة الآسى
خذينى هناك.

المراجع

Bloom, Harold, ed. *Modern Critical Views: Langston Hughes*. New York: Chelsea House, 1988.

Emanuel, James A. *Langston Hughes.* New York: Twayne, 1967.

Hughes, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes,* ed. Arnold Rampersad, Associate ed. David Roessel, New York: Knof, 1996.



اتجاهات النقد الموسيقى المعاصرة لتطور الحركة الموسيقى فى أوربا فى القرن الثامن عشر

د. سهير أسعد طلعت *

من الثابت أن القرن الثامن عشر كان بداية فترة ازدهار فى تاريخ النقد الموسيقى فى أوروبا. ففيه كانت أول محاولة منظمة فى النقد الموسيقى، بعد تأخره فى الظهور عن النقد فى باقى أفرع الفنون الأخرى.

وبالرغم من ذلك، كان يعد إحدى القوى المشكلة للحقبة العقلانية The Age of reason. إذ أن العقلانية شاركت فى تكوين كل الأفكار المعاصرة، واستمرت فى النمو بقوة مع تطور الأفكار العلمية والفلسفية، واخترقت التفكير العقلانى فى كل مستويات الحياة، ومع تطور دور الطبقة الوسطى فى المجتمع. فكل هذه الأفكار والمعتقدات بالإضافة إلى القوة الاستقلالية للإنسان أعطت حماساً وهاجا لخطب وكتابات المفكرين العظام فى تلك الفترة. وأصبح النقد هو الأداة الأساسية فى عملية التنوير، والفن مثل كل أنشطة العقل البشرى، كان لابد أن يخضع للأختبار النقدى، ومن هنا ولد نقد الفن المعاصر والنقد الموسيقى.

وتعد بحق الموسوعة Encyclopedia - التي أصدرها دالامبير d'Alembert وديدرو Diderot (١) فيما بين ١٧٥١م-١٧٧٢م - التحفة التذكارية المعبرة عن المذهب العقلي خلال القرن الثامن عشر. وقد سبق هذه الموسوعة وصاحبها أيضا سلسلة من الكتيبات والدوريات تتعلق بالجدل والاختلاف في الرأي المثار بشأن موضوعات موسيقية مختلفة. إن القرن الثامن عشر لا يمثل عصرا فنيا واحدا، فقد شهد نضج وذروة الأسلوب الموسيقي الباروكي، ثم بزوغ وازدهار الأسلوب الموسيقي الكلاسيكي. وكان أكثر الموضوعات جدلاً هو الصراع الذي كان مثارا في مطلع القرن الثامن عشر بين المتحمسين للأوبرا الإيطالية من جهة، وأنصار الأوبرا الفرنسية من جهة أخرى.

ومن اللافت للنظر أن معظم هذه الصراعات تركزت حول فن الأوبرا الذي اعتبر أنه ملتقى الفنون كلها. وبالرغم من أن الموسيقى البحتة لم تكن تعامل في ذلك الوقت بنفس الاهتمام كفن مكتمل مستقل، إلا أن الدوريات الموسيقية قد حفلت أيضا بالكثير من النقد الموسيقي المليء بالإبداع.

وإذا كانت العقلانية هي الاتجاه السائد في النقد في تلك الحقبة، فقد استحوذت على المؤلفين الموسيقيين والنقاد فكرة أن الفن ما هو إلا تقليد للطبيعة، سواء الطبيعة البشرية أو الطبيعة الخارجية. تلك الفكرة كانت مستوحاة من أيام أفلاطون وأرسطو، مروراً بسقراط وهوميروس، وظلت كذلك حتى عصر

---

* أستاذ مساعد بالمعهد العالى للنقد الفنى، أكاديمية الفنون.

النهضة. وقد عبرت تلك العقيدة عن نفسها في إطار المذهب العقلاني، والمذهب المعروف باسم "Theory of Affects" (٢): نظرية المؤثرات وينضوي تحتها كل التأثيرات العاطفية والشعورية والتعبيرية. وقد تطورت أساليب التعبير عنها في الفنون الأخرى من قبل ديكارت Descartes (٣) وسبينوزا Spinoza (٤) وآخرين. وطبقت تلك الأساليب بعد ذلك على الموسيقى بصورة منتظمة بمعرفة المؤلفين الموسيقيين الألمان.

في ظل تلك الظروف، كان على النقد الموسيقي - الموجه بصورة فردية إلى المؤلفين أو مؤلفات موسيقية - أن ينتظر حتى تبدأ الصحافة اليومية والمجلات الموسيقية في الانتشار، إذ لم تبدأ في الظهور والانتشار المنظم إلا في أواخر القرن السابع عشر. وإذا كانت ألمانيا الأولى في مجال الإصدارات الموسيقية، فإن فرنسا كانت تعد هي الأخرى الوقود الفكري الذي غذي هذه الدوريات وعمل على انتشارها على نطاق واسع.

بدأ النقد الموسيقي الجاد في ألمانيا بظهور ماتيسون Mattheson بمقالات في مجلة "النقد الموسيقي Critica Musica" (١٧٢٢م-١٧٢٥م)، كما ساهم فيها أيضا كل من ماربورج Marpurg وشايبه ومتسلر Mizler. وكل هؤلاء النقاد الأوائل لعبوا دورا هاما في الحياة الموسيقية الألمانية.

تكونت أسس النقد الموسيقي ومعاييره واتجاهاته من التطورات الموسيقية والتاريخية وآراء النقاد عبر العصور المختلفة. لقد حاول النقاد في القرن الثامن عشر أن يقوم النقد الموسيقي على الحكم الشخصي Judge؛ نظرا لعدم وجود أسس وقواعد متعارف عليها للنقد الموسيقي، كما كان في النقد الأدبي الذي وضعت أسسه منذ أرسطو وتطور عبر العصور المختلفة.

وإذا كانت أسس وقواعد النقد بصفة عامة، ومنها النقد الموسيقي، تكونت من حوادث التاريخ وآراء النقاد في الأزمنة المتعاقبة؛ فسوف نحاول في هذا البحث استنباط اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. فكما يقول صمويل جونسون S. Johnson (٥): "لا تستخف بتلك الآراء التي تشكل القواعد، إذ أن معرفة الأسس أو القواعد لا تعني أكثر من معرفة الأحداث السابقة والعموميات الحكيمة المستخلصة منها والتفكير في رؤية سلسلة كبيرة من التجارب، سواء كانت عن موسيقى آلية أو غنائية، هي أفضل أساس لإيجاد قواعد للعمل النقدي الموسيقي، لأن ذلك يؤدي للوصول إلى المبادئ والمعايير العامة التي يمكن بواسطتها نقد أي عمل موسيقي."

الهدف من الدراسة

هو الوقوف على اتجاهات النقد الموسيقي المعاصر لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. وسوف يتعرض البحث في ثناياه للإجابة عن التساؤلات التي يثيرها موضوع البحث:

١) ما هي أساليب النقد لدى النقاد الموسيقيين الأوائل في القرن الثامن عشر؟
٢) هل هناك معايير وأسس واتجاهات واضحة شكلت في أي وقت من القرن الثامن عشر قوام النقد الموسيقي؟
٣) هل استطاع النقد الموسيقي أن يؤثر أو يتأثر بالتجديد والتطور في الأساليب الموسيقية للمؤلفين الموسيقيين خلال القرن الثامن عشر؟
٤) ما هو موقف ودور النقاد الموسيقيين من معاصريهم من أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين سطعت شهرتهم بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر (هايدن وموتسارت وبتهوفن)؟

أسلوب الدراسة

هي دراسة وصفية تحليلية؛ للوقوف على الاتجاهات العامة في النقد الموسيقي المعاصر؛ لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر.

تنظيم الدراسة

يتناول البحث تحليل النقاط الست الآتية:

أولاً: النقد والنقاد الموسيقيون الأوائل في القرن الثامن عشر في ألمانيا
ثانيا: المنظور التاريخي في النقد الموسيقي وأثر تجاهله في الحكم على الإبداع الموسيقي
ثالثا: النقاد الموسيقيون ودورهم في التحول من المذهب الباروكي إلى المذهب الكلاسيكي
رابعا: الحركة النقدية الموسيقية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر
خامسا: النقاد الموسيقيون، وموقفهم من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين لهم والذين سطعت شهرتهم بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر
سادساً: الخلاصة

أولاً: النقد الموسيقي في القرن الثامن عشر والنقاد الأوائل في ألمانيا

في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ارتفع المستوى الثقافي بين الموسيقيين الألمان. وكان نقاد الموسيقى يطبقون الاتجاه السائد لرجال عصر التنوير والعقلانية "Age of Reason". وكان لهم أيضا تأثير على الحياة الموسيقية، نظرا لكونهم منظرين ومؤلفين موسيقيين لهم تقنيات في التأليف الموسيقي. وهؤلاء كانوا يمثلون صفوة المجتمع، وكان أكثرهم شهرة "يوهان ماتيسون J. Mattheson"، و"لورنز ميتسلر L. Mizeler"، و"فريدريك فيلهالم ماربورج F. W. Marpurg"، و"يوهان أدولف شاينبه J. A. Scheibe"، و"يوهان آدم هيللر J. A. Hiller".

دخلت الأفكار العقلانية الحديثة في النقد إلى ألمانيا أولا عن طريق مدينة هامبورج، ولكن كانت برلين تعد من أكثر المدن أهمية، حيث تبلورت فيها الأفكار الفرنسية الجديدة؛ فمنذ منتصف القرن الثالث عشر، فتحت برلين أبوابها للمهاجرين من سكسونيا وشمال ألمانيا وأيضا من الأجانب. في عام ١٧٢٥م، كان هناك أكثر من ثمانية آلاف فرنسي يعيشون هناك. ومنذ ذلك الوقت، شكلوا عنصرا هاما في الحياة الفكرية للمدينة، وعلى ذلك فإن الانصهار القوي للأجانب في حياة المدينة أضاف شيئا مهما للقوى النقدية، وأصبحت تمثل خاصية بارزة في حياة المدينة. وساد الغزو الثقافي الفرنسي في برلين.

ومن مظاهر ذلك، تلك الأفكار الفرنسية التي عاشت في رسائل وأشعار الملوك، وفي القصور الأرستقراطية، وكذلك في المحافل العلمية في برلين، وأيضا في المجلات التي تقرأها الطبقة الوسطى. وحينما ذهب في تلك الفترة الباحث الإنجليزي "تشارلز بورني C. Burney" إلى برلين لاحظ أن الجدل والنقاش في الموسيقى يجري في برلين أكثر حرارة وقوة من أي مكان آخر. كما لفت نظره كثرة المنظرين ونقاد الموسيقى في المدينة.

♦ المنظرون الموسيقيون في برلين:

لم تعج مدينة ألمانية أخرى بالموسيقيين المثقفين والقادرين على التحليل والتنظير الموسيقي مثلما كانت برلين. ففيها كتب كوانتز J. J. Quantz مقالاً عن "تعليم العزف على الفلوت" عام ١٧٥٢م، ونشر "كارل فيليب عمانويل باخ C. P. E. Bach" كتابا عن الطريقة الصحيحة لعزف الكلافيير من جزأين خلال أعوام ١٧٥٣م-١٧٦٢م، وكتب ماربورج Marpurg "دليل فن الغناء" وكتابا تحت عنوان "فن العزف ودليل العزف على لوحة المفاتيح keyboard خلال فترة ١٧٥٠م-١٧٥١م"، كما نشر كل من ماربورج Marpurg وكيرنبرجر J. P. Kirnberger كتابا عن "الهارموني والتأليف الموسيقي".

لقد صنفت كل هذه الكتب كروائع لتعليم فن الموسيقى، وقد جمعت بين التدريس العملي والنظري مع التعليم الجمالي؛ ولذلك لم تكن برلين ينقصها المنظرين القادرين على هضم الأفكار الفرنسية لعصر العقل والتنوير لتلائم ذوق الطبقة الوسطى.

ويؤكد ذلك إصدارات كريستوف فريدريك نيكولاي C. F. Nicolai لكل من مجلات مكتبة الفنون والآداب خلال فترة ١٧٥٧م-١٧٥٨م، ومكتبة ألمانيا العامة، ومجلة المكتبة العامة الجديدة؛ كأسلحة قاتل بها "نيكولاي" من أجل المطالبة بالاستنارة الدينية والاجتماعية والثقافية، وكان هذا الكاتب المؤثر صديقاً لماربورج Marpurg وريخارت Reichardt، رائدي التنظير الموسيقي المعاصر وقتذاك في برلين؛ لذلك فقد أثرت المذاهب الموسيقية لمنظري برلين على الكتب الأكثر أهمية عن الجماليات في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

أوائل النقاد الموسيقيين

١- جون ماتيسون John Mattheson (١٦٨١م-١٧٦٤م)

لقد عاش المؤلف والناقد الموسيقي ماتيسون بين حقبتين موسيقيتين؛ فقد عاش ازدهار عصر الباروك والفترة التي مهدت للعصر الكلاسيكي. فضلاً عن انه كان عنصراً مؤثراً في التطور والبعد عن الفترة الخاصة بطراز عصر الباروك، وهي الفترة التي اتسمت بالمشاعر الرصينة.

كان لماتيسون أفكار حديثة كمنظر وناقد موسيقي، وبحث عن أشكال أكثر حرية في التعبيرات الدرامية للألحان والهارمونيات في الموسيقى الكنسية. وأكد على العودة إلى النزعة الفطرية الطبيعية. وكان أول من نادى وبحماس شديد على أهمية أن تكون الألحان غنائية cantabilé وضرورة انتشار هذا النوع من الألحان. وكانت مؤلفاته الموسيقية تعكس إيمانه القوي بدرامية وغنائية الألحان.

في عام ١٧١٣م، انغمس ماتيسون في صراع عنيف، ممثلاً عن المدرسة القديمة للكونترابنط والتي تزعمها عازف الأرغن بوكماير Bokemeyer الذي كان ينظر للكانون والكونترابنط نظرة دينية، بينما كان ماتيسون يعتبرهما شكلين من التمارين الذهنية العقلية.

لقد اتبع ماتيسون نهج أصحاب الفلسفة الجمالية الفرنسية في تلك الأيام، الذين كانوا يعتبرون الطبيعة نموذجاً للفن، ومنها تستقي اللغة الموسيقية للعاطفة. لذا فإن المؤلفين الموسيقيين يجب أن يعبروا عن عظمة الروح والحب والمشاعر الدينية المختلفة. لقد كانت الطبيعة والمنطق والوضوح هي المعايير الأساسية التي كان يحكم بها ماتيسون على أنواع الموسيقى كافة.

كتب ماتيسون عن المؤلف الموسيقي الصغير هيندل Handle في عام ١٧٠٣م أنه ألف آريات طويلة وكذلك العديد من الكانتاتا cantatas بدون المهارة

والذوق. ولكن في الوقت نفسه، تعكس بغزارة مشاعر حقبة الباروك تماما مثل تلك التي انتشرت في تلك الفترة، والتي كانت مفعمة بالغنائية والكولوراتورا. وبالفعل كان اسلوب هيندل في الإيقاع واللحن الفخم، الذي وصل إلى غاية الجمال في محاولاته الناضجة في هذا الشأن.

وكان لعمل ماتيسون كمغني في الكورال في سن التاسعة وخلال فترة ١٦٩٠م-١٧٠٥م أن أثر تأثيرا كبيرا على نظرياته وأيضا على عمله النقدي.

وكان ماتيسون يري أن المسرح هو شيء حيّ طبقاً لنظرية Theory of Affects، وهو بذلك يريد إحلال الأسلوب الدرامي المسرحي Theatrical style محل الأسلوب الكونترابونطي، الذي هيمن بدرجة كبيرة على الموسيقى الكنسية لأن مهمة مؤلف الموسيقى الدينية كانت تهدف إلى إثارة العواطف والأحاسيس الأخلاقية. وهذه الأفكار تضمنها كتابه "الموسيقي الوطني Der Musicalische Patriot" في عام ١٧٢٨م، الذي عرف فيه كلمة "مسرحي theatrical" على اعتبار أنها المحاكاة الفنية للطبيعة، وإن كل ما يؤثر على البشر فهو مسرحي، فالموسيقى تكون مسرحية والعالم أجمع يكون مسرحا عملاقاً.

وبهذه المذاهب والأفكار، نجد أن ماتيسون أثر تأثيرا كبيرا على الموسيقى الكنسية، وانعكس ذلك على الكانتاتا الدينية في ظل سريان أسلوب الألحان الدرامية.

وعرف هذا الأسلوب أيضا بـ"الأسلوب الميلودي الجديد New Melodic Style"، الذي كان يتواءم بدرجة كبيرة مع الريستاتيف recitative والأرياداكابو da capo aria في الأوبرا.

أنشأ ماتيسون أول مجلة دورية موسيقية مخصصة بالكامل للموسيقى، وهي "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" خلال فترة ١٧٢٢م-١٧٢٥م. وكانت المجلة تتضمن موضوعات موسيقية وأخرى مترجمة ذات اهتمامات تاريخية وجمالية. وقد اهتمت المجلة بمسألة الذوق إلى حد كبير وخاصة فيما يتعلق بالجدل الذي كان دائرا آنذاك بين أنصار المدرسة الكونترابونطية وأنصار الهوموفونية. وكثف ماتيسون صراعه ضد أسلوب الكونترابنط، الذي كان يمثل الأسلوب القديم والذي بلغ قمته على يد يوهان سباستيان باخ J. S. Bach. أما الجانب الآخر للجدال، كان الأسلوب الميلودي الحديث ممثلاً في تليمان Teleman، والأوبرات الإيطالية لهيندل، والنزعة الخاصة بالكانتاتا، ومؤلفات ماتيسون.

في الإصدار الثاني من "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica"، أعاد نشر الدراسة الخاصة بالراهب "فرانسوا راجونيه Abbé F. Raguenet" (٦) التي تقوم بشكل أساسي على مناقشة الفروق والاختلافات القائمة بين الذوق الفرنسي والذوق الإيطالي للموسيقى والأوبرا. وهي الدراسة التي كانت بمثابة فتح النيران

على الصراع الفرنسي ضد أوبرا الباروك الإيطالية، كما أضاف ماتيسون بعض الملاحظات والآراء بخصوص هذا الموضوع، وذلك بعد نشر تلك الدراسة مباشرة. بالإضافة إلى نشر بعض الآراء الأخرى التي تدافع عن الموسيقى الفرنسية، ومن خلال تلك الكتابات دخلت الأفكار النقدية الفرنسية إلى ألمانيا. كما تضمنت المجلة أيضا مقالات نقدية قاسية لبعض أعمال كل من هيندل وباخ. وأصبح كل عدد يصدر من "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" يتضمن موضوعات موسيقية لها طابع جدلي وخلافي، وأخرى خاصة بفلسفة الجمال. هذا بالإضافة إلى موضوعات تاريخية ونقدية خاصة بالموسيقيين والموسيقى.

وعندما نشر ماتيسون في عام ١٧٣٩م كتاب "القائد الموسيقي الكامل Vollkommene Kapellmeister"، الذي كان يعتبر نصا قياسيا ومعياريا للتنظير الموسيقي وفلسفة الجمال؛ وبهذا اعتبرت هذه الفترة من الفترات الكلاسيكية للنقد.

وبناء على هذا الكتاب، تم وضع الكثير من الأسس التي ارتبطت بالنظرية النقدية الحديثة. إلا أنه بالإضافة إلى هذا الكتاب، كانت هناك "دراسة في الهارموني Traité d'Harmonie" للمؤلف الموسيقي الفرنسي رامو Rameau عام ١٧٢٢م، وكتاب فوكس J. J. Fux في عام ١٧٢٥م "خطوات إلى برناسوس Gradus ad Parnassus" وفيه تقنين للقواعد في المؤلفات الكونترابنطية. فهذه الكتب الثلاثة كانت تعتبر الأساس للتطورات الموسيقية كافة منذ فترة باخ وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

ولكن يظل ماتيسون هو البداية في المدخل للتطورات الجديدة التي حدثت في الموسيقى والعمل على تنوير الطريق من خلال نظرياته وآرائه النقدية، والذي تأثر به عدد من الباحثين الألمان، والذي قيل عنه أنه ربما يكون أول ناقد موسيقي في العصر الحديث (٧).

٢- فريدريك وليام ماربورج F.W.Marpurg (١٧١٨م-١٧٩٥م) (٨)

كان ماربورج أهم منظري حقبة العقلانية والتنوير Age of Reason في برلين. وكان يماثل ماتيسون في هامبورج كحامل لواء الأفكار العقلانية ومفكر عظيم المعرفة والقدرة على الجدل والمناقشة. لقد نشر أحد عشر كتابا في كل ما يخص الموضوعات الموسيقية، تناول فيها النظريات والتأليف الموسيقي وأساليب العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح، وبحث عن الفوجة. بالإضافة إلى هذه الكتب النظرية، نشر ماربورج أعمالا نقدية وتاريخية مثل كل المفكرين الألمان في تلك الفترة.

لقد تضمنت مجلته الموسيقية "الناقد الموسيقي على ضفاف الغناء Der Critische Musicus an der Spree" مقالات لمؤلفين ألمان وفرنسيين. وكانت المقالات الفرنسية مترجمة. كما تضمنت مقالات نقدية عن الأوبرا الإيطالية. وفي

عام ١٧٥٩م، نشر كتابه "مقدمة نقدية لتاريخ الموسيقى Kritische Einleitung in die Geschichte der Musik".

وفي عام ١٧٥٤م، بدأ ماربورج في إصدار مجلة موسيقية ثانية وهي "مقالات تاريخية نقدية لاستيعاب الموسيقى Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme des Musik". كانت هذه المجلة عبارة عن خمسة مجلدات تضم ترجمات من الفرنسية، ومراجعات لكتب ومقطوعات موسيقية، وسير ذاتية عن المؤلفين الموسيقيين، وتقارير عن الأوبرا وخاصة الأوبرا الألمانية.

ثم بدأ ماربورج في إصدار مجلة موسيقية ثالثة وهي "رسائل نقدية عن فن النغم Kritische Brief über die Tonkunst"، التي تناولت مقالات جادة في النظريات الموسيقية، وأسس في التأليف الموسيقي لنص أدبي، وبحث عن الفوجة، ومساهمات في تاريخ الموسيقى.

لقد كان تأثير ماربورج وكيرنبرجر Kirnberger كبيرا لدرجة أن برلين ظلت لفترة طويلة مركزا لسيطرة النقد الموسيقي. وبينما انضمت المدن الشمالية الأخرى إلى برلين في النقد الموسيقي الفعال.

وعلى هذا يمكن القول إن النظريات الموسيقية ازدهرت في شمال ألمانيا ووجد فيها التفكير النقدي الموسيقي مساحة أكبر من المدن الأخرى، لذلك أصبح الشمال الألماني هو المركز للأفكار النقدية الموسيقية الحديثة والمستثيرة وبلدا للمجلات الموسيقية والرواد الأوائل في النقد الموسيقي.

٣- لورينز كريستوف ميتسلر L. C. Mizler (١٧١١م-١٧٧٨م) (٩)

أسس ميتسلر مجلة "المكتبة الموسيقية الجديدة New Eroffnete Musikalische Biblioythek". هذه المجلة كانت الصحيفة الرسمية للمجتمع في ليبزج، وكانت تعني بالحكم بموضوعية على المؤلفات الموسيقية والكتب التي تختص بالرياضيات والفلسفة والجماليات والنظريات والأداء الموسيقي. وقد لعبت الحجة والنقاش دورا هاما في تلك المجلة. كان النقد الموسيقي أكثر قسوة في ليبزج عنه في برلين، ولقد هاجم ميتسلر شاينه وأسلوبه في نقده الموجه إلى يوهان سباستيان باخ. كما كتب شعرا تأبينيا عند وفاة باخ (إذ كان أحد طلبة باخ)، وكانت تلك المقالة تحت عنوان "ذلك هو فن الموسيقي الذي هو جزء من التعليم الموسيقي".

كان ميتسلر أستاذا كبيرا وعالما في "السمعيات Acoustic". ففي جامعة ليبزج ألقى محاضرات عن الرياضيات والفلسفة والموسيقى. كما أسس في عام ١٧٣٨م "جمعية العلوم الموسيقية"، والتي توقع منها ظهور عصر جديد في الموسيقى.

وفي عام ١٧٣٩م، نشر متسلر عناصر الباص المتصل المعالج وفقا لمنهج الرياضيات The Elements of Through Bass According to the Mathematical Method. كان متسلر يتسم بالحكم بموضوعية على النقاش والجدل الذي يتناول الموضوعات الموسيقية المختلفة. وكانت دائرة النقد عند متسلر تشمل النظريات الموسيقية والفلسفة الموسيقية والجماليات.

٤- يوهان آدم هيللر Johan Adam Hiller (١٧٢٨م-١٨٠٤م)

في نهاية القرن الثامن عشر، كان هيللر يمثل النقد الموسيقي في ليبزج، وكان من أكثر المؤلفين الموسيقيين شهرة في ذلك الوقت. وهو الذي أسس "المجلة الموسيقية" في عام ١٧٦٦م تحت عنوان "أخبار الأسبوع وملاحظات تخص الموسيقى Wochentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Music Betreffend".

كان هيللر من أكثر الموسيقيين شعبية في ألمانيا، فقد اقتربت موسيقاه من الذوق البسيط للطبقة الوسطى التي شكلت جمهور أوبرا "السنجشبيل Singspiele" الألمانية، وأصبحت المسرحيات الغنائية والفودفيل هي التي عبرت عن أحاسيس الناس.

وموسيقى هيللر كانت تتميز بالبساطة في الألحان، وبذلك استطاعت أن تؤثر على الطبقة الوسطى في ألمانيا ذات الذوق الحديث في عصر العقلانية، مما ساعد على انحسار الذوق الموسيقي الفرنسي، مع ظهور هذه البساطة الألمانية متمثلة في موسيقى هيللر.

لقد أظهر هيللر نفس اتجاه هذا الذوق العام في مجلته الموسيقية، التي كانت تكتب في ذلك الوقت بواسطة المنظرين ولجمهور المنظرين. ومن جهة أخرى، كان هيللر أول ناقد يهتم بمحبي الموسيقى، كما يهتم بالموسيقي المتخصص؛ لذلك لم تعد المقالات النظرية التعليمية التي ملأت المجلات الموسيقية الأولى، بل أصبحت تتناول تقارير عن المؤسسات الموسيقية، ودور الأوبرا، والأوركسترا، ومراجعات للكتب والمؤلفات الموسيقية، مما بدأ معه النقد الموسيقي يقترب من الذوق العام للطبقة الوسطى.

٥- يوهان أدولف شايبه J. A. Scheibe (١٧٠٨م-١٧٧٦م)

يعتبر شايبه من أهم النقاد الألمان في القرن الثامن عشر وهو مؤلف موسيقي أيضا، وكان ضد التأثير الإيطالي على الأوبرا، وكان يدعو للعقلانية في الموسيقى والنقد الموسيقي. لذلك فقد أسس مجلة للنقد الموسيقي Der Critisch Musicus في هامبورج عام ١٧٣٧م. وقد كتب مقالة يهاجم فيها باخ، واعتبر نفسه يمثل الذوق الحديث والموسيقى الحديثة.

له عدة كتب عن المسافات الموسيقية (عام ١٧٣٩م)، والموسيقى الغنائية (عام ١٧٥٤م). كما له أربعة مجلدات الجزء الأول منها عن التأليف الموسيقي، وله مؤلفات موسيقية أيضاً في موسيقى الحجرة، والعديد من الكونشرتات، الأوراتوريو، والكانتاتا الدنيوية، وأوبرا واحدة.

ثانياً: المنظور التاريخي في النقد الموسيقي

في اللحظة التي ولج فيها النقد الموسيقي العالم لأول مرة، ظهر أول نزاع بين هذه القوى الجديدة والقوة الإبداعية. ومنذ منتصف القرن الثامن عشر امتلأ العالم بضجة هذا الصراع بين النقاد والمؤلفين. كان ذلك نتيجة منطقية للمواجهات المختلفة في العالم والصراع بين الأجيال أو العصور، وإنها ناتجة بفعل تطور الاتجاهات التاريخية.

لقد كان الصراع الأول في تاريخ النقد الموسيقي الحديث نتاجا للتطور التاريخي. وكان هذا الخلاف بين يوهان سباستيان باخ J. S. Bach ويوهان أدولف شايبه J. A. Scheibe، وربما يكون نموذجاً لمعظم النزاعات التالية بين النقاد والفنانين. لقد كان الخلاف بين المؤلف الموسيقي الكبير للعصر الباروكي، أما الناقد فهو واحد من قادة النقاد الألمان في عصر العقلانية والتنوير، عصر تحرك بعيداً عن المبالغة الشديدة للفن الباروكي. لقد كان الصراع بين الخيال الملتهب للفنان الباروكي والوضوح العقلاني للاستنارة كان أمراً حتمياً (١٠).

مثلما برزت صراعات متشابهة تحت أسماء مختلفة في عصور مختلفة. في عصر باخ، كان الصراع بين العقلانية والمبالغة الشديدة للفن الباروكي. وفي بداية القرن التاسع عشر، كان الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية.

غير أن هناك حقيقة من أن شايبه كان مخطئاً في وصف موسيقى باخ بأنها مصنوعة ومعقدة ومفرطة الاتساع. وكان الخطأ في نقد شايبه نابعاً من كونه ممثلاً لدور تاريخي يفضل الوضوح عن الخيال، لذلك فإنه لم يفهم قيمة موسيقى "باخ" (١١).

أول مقالة نشرها شايبه عن باخ كان في مجلة "Der Critische Musikus" (١٢)، وكان في سن الثامنة والعشرين، ورأي أنه يمثل الذوق الحديث والموسيقى الحديثة. لذلك كان الحكم على موسيقى باخ من وجهة النظر هذه. بدت موسيقى باخ لشايبه كمثال لصنعة الأسلوب التكنيكي فقط. ويمضي المقال:

"إن الرجل المحترم هو أكثر الموسيقيين تميزاً، فهو فنان رائع على الكلافيير والأرغن، ويندهش المرء لبراعته ويتعجب كيف يحرك أصابعه وأقدامه بسرعة دون أن يتعرقل، أو كيف يمدها للقيام بقفزات واسعة دون أن تصدر منه نغمة خاطئة. إن هذا الرجل القدير ابتعدت "الطبيعة" عن مؤلفاته الموسيقية، وذلك من خلال توظيف الأدوات المعقدة، وتسويد الجمال بالفن المفرط في التكلف، وهو

يقدر مصاعب موسيقاه وفقا لأصابعه. لذلك فإن مؤلفاته صعبة الأداء، حرمت من الجمال والتجانس ووضوح اللحن".

لذلك فشل شايبه كناقد في الحكم على موسيقى باخ، وذلك لأن النقد يجب أن يتم من خلال معايير وأسس. وإذا طبقنا هذه الأسس، لتمكن شايبه من إصدار حكم شامل على القيمة الجمالية لموسيقى باخ. ومن هذه الأسس التعرف على الآتي:

١) سمات وطابع العصر والذوق الموسيقي السائد في تلك الفترة.
٢) الاتجاهات النقدية والجمالية المعاصرة في تلك الحقبة والتحولات التي طرأت على المجتمع.
٣) دراسة الإبداع الموسيقي من خلال السياق التاريخي ليكون الحكم صحيحاً وشاملا.

وإذا ما طبقنا هذه الأسس على موسيقى باخ لوجدنا أن الحكم والتقدير في النقد يختلف عن الناقد شايبه.

١ - سمات وطابع العصر والذوق الموسيقي السائد في تلك الفترة

إن موسيقى باخ تعكس طابع عصر الباروك، فقد نسجت ذاتها في الحياة الدينية لمدينة ليبزج في أجوائها الاحتفالية والحزينة معاً. لقد كان باخ متديناً صوفياً ارتبطت موسيقاه بالدين. وليس من الغريب اكتشاف أن باخ لم ينشر أي من أعماله الكبرى التي ألفها للكنيسة، مثل موسيقى كل الكنائس الألمانية في القرن السابع عشر والثامن عشر، فإن الموسيقى كانت تكتب من منطلق ديني. لقد انتمى باخ وأتباعه المرتلين إلى مجتمع مغلق، فإن مؤلفاته الغنائية تمجيد للحياة الأبدية. في الوقت نفسه كانت المشاعر الجديدة للعصر الجديد في أوروبا موجودة في آريات الأوبرا الأوروبية وفي المؤلفات الأوركسترالية التي تعزف. ولم يكن هناك موسيقى أخرى لها التقدير والتقييم الكامل مثل مؤلفات هاسّ Hasse وتيلمان Telemann وسكارلاتي Scarlatti وهيندل Handel وشتاميتز Stamitz ورامو Rameau.

إذن فإن باخ لا ينتمي إلى هذا العالم الكبير، فسمعته كعازف للأرغن كانت واسعة الانتشار ولكنها شهرة إقليمية بعيدة عن الشهرة الأوروبية التي تمتع بها هيندل. وإذا كانت ليبزج تعتبر واحدة من المدن الألمانية الأكثر استجابة للأفكار الجديدة في ذلك الوقت، فباخ كان يشعر بغربة في مجتمعها، لأنه كان يواجه في كل جانب بأفكار حديثة، كان العالم يتغير من حوله. كانت ليبزج ترحب بحماس بالموسيقى الفرنسية الجديدة والتي تختلف عن المؤلفات البوليفونية العظيمة في الماضي.

نشر سيجموند شولتز S. Scholze عام ١٧٧٦م مجموعة غنائية كبيرة في مجلته الموسيقية. وحينما أسس تليمان كليته للموسيقى، هرع الطلبة إلى هذا الأستاذ الحداثي الذي نزع الموسيقى من الهيمنة الكونترابنطية. حتى أبناء يوهان سبستيان باخ انغمسوا في التيار الجديد للموسيقى والألحان الهرمونية الجديدة، والتي نقلتهم بعيداً عن ظلال البوليفونية. تلك الموسيقى الجديدة تراوحت ما بين الأغاني الدارجة والآريات الإيطالية المتدفقة المشاعر وأغاني الأوبرا كوميك الفرنسية، ثم تلي ذلك انتشار مؤلفات هيللر، وانتشرت أيضا ألحان كايزر Keiser. في نفس الوقت ظهرت هناك ألحان وقورة لهيندل، كما كتب أساتذة "مدرسة مانهايم الموسيقية" سيمفونيات تعكس التجديدات الحديثة في الموسيقى التي مهدت لبزوغ عصر موسيقي جديد. كل هذه التغيرات شعر معها الموسيقيون بأن العالم يتغير نحو مستقبل ينبئ بتغيرات هائلة وبقدوم عصر جديد.

٢ ـ الاتجاهات النقدية والجمالية المعاصرة في تلك الحقبة والتحولات التي طرأت على المجتمع

لقد سارت الأفكار النقدية الجديدة على نفس النهج الذي سارت عليه الموسيقى من تحولات. فكان هناك الكاتب الألماني يوهان كريستوفر جوتشيد J. C. Gottsched (١٣) المؤثر في الأدب الألماني خلال فترة ١٧٣٠م-١٨٤٠م، الذي أيد أسلوب المسرح الفرنسي والأفكار الفرنسية الحديثة. وكان له دور مؤثر في نشر الأفكار العقلانية لبوالو Boileau أحد قادة حركة النقد الكلاسيكي الجديد Neo-Classical في فرنسا، ومجد الوضوح وهاجم الزخرفة الزائدة في الشعر والموسيقى الباروكية. أما قاموسه في الفنون والآداب، فقد نثر بذور الفلسفة وعلم الجمال الفرنسي. وكان لكتابيه "فن البلاغة" و"الطريقة النقدية لفن الشعر" أثر بليغ شمل كل ألمانيا. لقد حارب جوتشيد من أجل المسرح الفرنسي وجعله منتظماً بتوحد الزمان والمكان. لقد عارض المسرح الشعبي الألماني، وكان مناوئا للأوبرا الباروكية التي انتشرت في كل أوروبا. وكتب مقالات عن مساوئ فن الأوبرا الإيطالية والذي تأثر به جلوك Giuk فيما بعد في محاولته لإصلاح فن الأوبرا.

أسس جوتشيد مجلة تلو الأخرى بهدف مهاجمة الذوق الباروكي من كل الجوانب. لقد كان يقاتل من أجل النموذج الفرنسي للعقلانية والوضوح. لقد كان بحق أحد أعلام العصر الجديد للعقلانية.

أما شايبه فقد كان تلميذا لجوتشيد، ومن ثم فإن نقده وحكمه على باخ كان وفقا لمعايير أستاذه. لقد قيم موسيقى باخ على معايير العقلانية المعاصرة، ووجد أن الموسيقى صارمة مليئة بالصوفية الدينية، والفكر البوليفوني الهائل التراكيب، والمعاناة.

لقد كان باخ الرافض للتغيير هو آخر وأعظم سلسلة طويلة من المؤلفين الموسيقيين، عمل على تطوير الأسلوب البوليفوني، ونجح كأعظم مؤلفي الموسيقى الكونترابنطية.

لذلك فإن معاصريه لم يستطيعوا أن يروا باخ الحقيقي، فعندما ظهرت قائمة ميتسلر في مجلة "Bibliottek" لأشهر المؤلفين الموسيقيين الألمان، جاء الترتيب على النحو التالي:

- G M. Telemann تليمان - G. F. Handel هيندل - J. A. Hasse هاسّ
– J. S. Bach باخ - G. H. Stölzel ستولزل – Graun Brothers الأخوان جراون
- Bümmler بوملر – J. J. Quantz كوانتز – G. J. Pisendel بيسيندل

لقد جاء ترتيب باخ في المركز السابع، أما الستة الأوائل فكانوا ممثلين للحركة الحديثة في الموسيقى (١٤).

بالرغم من أن شايبه حكم على باخ من منظور الأفكار العقلانية، إلا أنه بشر بحماسة موسيقية بالعودة إلى الطبيعة البسيطة. وتنبأ بأن الأوبرا ستكون دراما موسيقية. كما أثر على جلوك مثلما أثر فيه جوتشيد، وهو المسئول جزئياً عن إصلاحات جلوك في الأوبرا.

كتب شايبه أن على المؤلفين الموسيقيين أن يزودوا أنفسهم بخيال قوي وقوة استدلالية مثل جوتشيد، الذي سار في طريق الموسيقيين الفرنسيين في الهجوم على الأوبرا الإيطالية، وهاجم بقوة الأوبرا الباروكية والآريات المزخرفة وقلة الربط فيها بين الكلمات والموسيقى، كما كان يقاتل من أجل التراجيديا الموسيقية من منظور علم الجمال الفرنسي، وطالب بأن يحكم الأوبرا توحد في الزمان والمكان، كما كان يحكم هذا التوحد التراجيديات الفرنسية.

٣ـ دراسة الإبداع الموسيقي من خلال السياق التاريخي

فشل شايبه في نقد باخ بالرغم من أنه كان مؤلفاً موسيقياً، لأنه اعتمد في الحكم على باخ من خلال وجهة نظر مغايرة للحقبة التي عاش فيها باخ. لقد كان موسيقياً من العصر الباروكي، وبالتالي كتب موسيقاه بأسلوب وجماليات عصر الباروك. ولم يشأ أن يكتب موسيقاه وفقاً للذوق الجديد المعاصر. وكان خطأ شايبه هو محاولة الحكم على تقنيات وأسلوب موسيقي معين بلغة تقنيات وأسلوب موسيقي آخر (١٥).

وسوء حظ باخ أن الأسلوب الباروكي كان قد تلاشي مع بزوغ عصر العقلانية. وعلى هذا ربما تكون وجهة النظر التاريخية هي المنظور الذي من خلاله يمكن الحكم على موسيقي باخ.

فإذا كان الناقد الموسيقي شايبه قد نظر إلى باخ كممثل لعصر الباروك، فإنه كان سيفهم كل الذي عارضه، كان سيفهم الجماليات الموسيقية لعصر الباروك

في موسيقى باخ، كان سيفهم الأسلوب الفخم للبوليفونية في موسيقى باخ. لذلك فإن النقاد الموسيقيين الذين استخدموا معايير مغايرة عن المعايير التاريخية قد فشلوا في نقد موسيقي عادل وللحكم علي موسيقي وضعت طبقاً لمعايير عصر موسيقي مغاير.

الحياة الموسيقية متغيرة في كل عصر ولها أشكال جديدة وأساليب جديدة في التعبير، وهذا يقتضي من الناقد أن يكون واعياً للسياق التاريخي للعمل الموسيقي لتحليل كل حقيقة جديدة ظهرت في الحياة الموسيقية. ودراسة الظروف الخاصة بكل حدث لتحليل ودراسة العصور المختلفة بنفس الحياد والموضوعية للمؤرخين.

ولكن تظل هناك عدة تساؤلات تطرح في مجال النقد الموسيقي الذي يبحث في إطار السياق التاريخي:

- هل وجهة النظر التاريخية كافية لدراسة موسيقى الحاضر؟
- هل هناك فرق جوهري بين تقييم الأحداث وأفكار الماضي وتقييم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين الذين يعملون للمستقبل؟
- هل تحولت نظرة المؤرخ إلى الوراء (الماضي) ولم تتحول نظرة الناقد إلى الأمام (المستقبل)؟
- هل يمكن للناقد الموسيقي أن يستفيد من المنهج والسياق التاريخي بدون أن تضعف همته وحساسيته في ذات الوقت الذي يحتاج فيه إلي كل خياله ورؤيته للحكم على الموسيقى التي تخرج من بوتقة الحاضر إلى المستقبل؟

في محاولة لاستنباط معايير وأسس النقد الموسيقي التي أرسيت في القرن الثامن عشر، تمت الإجابة على التساؤلات السابقة وهي بالاختصار كالآتي:

❖ ليس هناك حاضر منفصل عن الماضي، وليس هناك موسيقي جديدة غير متصلة بموسيقى الماضي. فموسيقى باخ لها جذور عميقة بموسيقى الماضي عبر قرن من الموسيقى الكنسية البروتستانتية، والتطور الكلي لموسيقى الأرغن في إيطاليا وهولندا وألمانيا، والكونشرتات الإيطالية وموسيقى الحجرة. فكل ذلك ساعد في تقديم تربة خصبة قامت عليها موسيقى باخ.

❖ إن الحياة الموسيقية لأي عصر هي جزئيا نتاج الماضي. وأحيانا حينما يترسخ تقليد عريق، فإن المؤلفين الموسيقيين الحديثين يعتبرون أنفسهم ورثة الماضي، فهم ينشئون ضمن حدود العرف السائد، مثلما فعل موتسارت وبتهوفن، فهم يتناولون الأشكال الموسيقية وطرق أسلافهم محاولين توسيع تلك الأشكال والطرق. لا يستطيع أي مؤلف موسيقي أن ينسلخ من تأثير عوامل التاريخ إذ يظل مقيداً به؛ لذلك مجرد الفهم الكامل لهذه الحقيقة يمكن الناقد المزود بالمعرفة

التاريخية الكاملة في أن يفهم الحياة الموسيقية لمعاصريه. فإذا توفر ذلك الفهم فإن معايير الناقد الموسيقي في الحكم والتحليل الموسيقي تكون موضوعية.

❖ إن الإبداع الموسيقي مهما بلغ أعلى الدرجات فسوف يظل يحمل دائما بصمات العصر الذي أبدع فيه. والدراية العميقة الواعية بسمات ذلك العصر ومعطياته لن تضعف على الإطلاق من استيعاب المتلقي للعمل الفني من عصر آخر. وإن كانت دائما هناك متشابهات وعلاقات بين الماضي والحاضر تساعدنا في فهم أفضل للموسيقى المعاصرة.

ثالثاً: دور النقاد الموسيقيين في التحول من المذهب الباروكي إلى المذهب الكلاسيكي

لم يكن الخلاف الذي نشب بين باخ وشايبه سوى حادث صغير في الصراع الكبير الذي دار بين القديم والحديث. ولكن كان مثالاً للصراع الذي امتد إلى أنحاء أوروبا كافة في الفترة ما بين ١٧٢٠م-١٧٥٠م، لقد كان صراعاً ضد العاطفة الدينية والصفاء مقابل الصوفية والشعور الطبيعي والبساطة ضد المغالاة في التنميق والزخرفة الموسيقية. لقد ميزت تلك الصراعات الفترة الانتقالية ما بين العصر الباروكي وعصر الكلاسيكية في القرن الثامن عشر.

وكان لاعبو الأدوار الرئيسية في هذا الصراع هم الفلاسفة والمثقفون والفنانون والنقاد. شهد منتصف القرن السابع عشر بداية الصراع والكفاح الفرنسي ضد المباهاة والزخرفة التي ساد فيها الأسلوب الموسيقي الباروكي. واستغرق هذا الصراع حتى نهاية القرن السابع عشر وحتى النصف الأول من القرن الثامن عشر. وأدلى النقاد الموسيقيون بدلوهم في هذا الصراع بالوقوف ضد الأسلوب الباروكي، بل إن النقاد الموسيقيين كانوا من طليعة جيش الفلاسفة الجماليين والكتاب الذين ثاروا ضد القوة التي كانت سائدة في ذلك العصر. تلك القوة الخلاقة التي كانت هي المحرك للخيال الفني.

ففي كل من هامبورج وبرلين وليبزج، بدأ النقاد الموسيقيون في تبني مذاهب الجماليين الفرنسيين في نظريات بوالو Boileau التي توصي بالعقلانية والراهب بلوش Abbé Pluche في كتابه "فن الشعر"، الذي يقول فيه إن:

"الموسيقى مثل الرسم، يجب أن تجسد حقيقة الطبيعة".

وقد هيمن هذا الاعتقاد، الذي يفترض أن وظيفة الفن هو تقليد الطبيعة، على كامل فترة القرن الثامن عشر. فالطبيعة والعقلانية كانتا هما صيحات الحرب خلال الصراع الذي نشب بين عصر التنوير والحقبة الباروكية.

كما ظهرت مذاهب أخرى تدعو للعقلانية في الموسيقي وفي النقد الموسيقي، مثل ماتيسون وشايبه وماربورج في المجلات الموسيقية والدوريات التي كان يحررها جوتشيد. لقد برزت المساهمة الرئيسية لهؤلاء النقاد الموسيقيين

الأوائل لأنهم أعطوا رواجا لأفكار المذهب العقلي الفرنسي، وبالتالي ساعدوا في صياغة أسلوب موسيقي جديد في مؤلفات العصر الكلاسيكي.

◆ **الأوبرا الباروكية الإيطالية في فرنسا**

بدأت المعارضة الفرنسية لموسيقى عصر الباروك بانتقادات للإسراف والإفراط في الأوبرا الإيطالية. واعتبر القرن السابع عشر قرنا فريداً في تقديره للأوبرا. كانت الأوبرا عرضاً زاخراً بكل الفنون وخليطاً من عناصر متنوعة مثل: الضوء واللون والخيال المبهرج والتلوين وأصوات castrati (١٦) والمشاهد الاحتفالية والباليه والموسيقى. وبهذا فإنه لم يحدث أن عايش العالم أبداً عرضاً فنيا للخيال مساويا لذلك الذي كان في عصر الباروك، وبذلك غنت الآريات الكولوراتورا والكورس والافتتاحيات الموسيقية والريستاتيف واللحن المعاد ritornelli في الأوبرا. وقد امتزج الباليه مع الألحان وكورس المغنيين، ولم يكن هناك خط فاصل بين الأوبرا، التي هي احتفالية موسيقية، وبين حلم، قصة خيالية، سيرك. فقد انصهر الاثنان معا (١٧).

انتقلت افتتاحية الأوبرا إلى قاعة الحفلات لتصبح سيمفونية. وحتى في القرن السابع عشر، كان طغيان شكل الأرياداكابو aria da capo في كانتاتات باخ لدرجة أن هيندل قد أربكه النماذج الأوبرالية في عصره، والتي كانت قد ثبتت قاعدتها. وفي منتصف القرن السابع عشر، بدأت الأوبرا الباروكية الإيطالية غزوها لأوروبا، وانتقلت إلى فيينا وميونخ ودرسدن وهانوفر، لتصل إلى المدن الكبرى والصغرى في ألمانيا. واصبحت الإيطالية لغة البلاط الملكي والطبقة الأرستقراطية الألمانية. وكتب الشاعر الإيطالي الكبير ميتاستازيو Metastasio نصوص الليبريتو Librettos باللغة الإيطالية للبلاط الملكي في فيينا. وأصبح هناك مؤلفون إيطاليون كبار من العصر الباروكي مثل: سيستي Cesti، وزياني Ziani، وكالدارا Caldara، يؤلفون للبلاط الملكي، كما أصبحت ميونخ ودرسدن مركزين للأوبرا الإيطالية.

أما في فرنسا، فقد استقدم المغنون والأوركسترات وأساتذة الباليه من فلورنسا وروما إلى باريس. ولكن بالرغم من ذلك نجحت الأوبرا الفرنسية في تطوير أسلوبها الخاص بها. بالوقار الاحتفالي والمهابة في الريستاتيف والباليه. لقد تمكنت الأوبرا الفرنسية أن تصل إلى مدن ألمانية مثل هانوفر وهامبورج. غير أن ذلك لم يشكل تهديداً خطيراً لهيمنة الأوبرا الإيطالية في ألمانيا.

في تلك الفترة كان الجمهور معارضاً للتراجيديا مهما يكن المؤلف الموسيقي. ولذلك كان هذا هو الهدف الذي حارب من أجله الفلاسفة والكتاب والنقاد طوال خمسين عاماً. واشتعلت المعركة من فرنسا، ونجحت فرنسا في إيجاد

شكل منطقي وحديث للتراجيديا الفرنسية من خلال راسين Racine وكورني Corneille.

حاول لوللي Lully من جهته التوفيق بين الأوبرا الفرنسية وتراجيديا راسين. ولكن ذلك لم يكن إلا حلاً وسطاً. ولكن فيما بعد استطاع جلوك أن يخطو نحو إصلاحات فن الأوبرا، لذلك لم تكن هناك مساحة لشكلين من أشكال فن الأوبرا في عالم متغير. لذلك كان على واحد منهما أن يهيمن إما الأوبرا الفرنسية أو الأوبرا الإيطالية، ومن هنا بدأ الصراع.

- **النقاد الفرنسيون**

١ - الراهب فرانسوا راجونيه Abbé François Raguenet

كان الكاتب والشاعر الذي أطلق الطلقة الأولى في المعركة، وذلك حينما عمد إلى مقارنة خصائص الأوبرا الإيطالية والفرنسية في دراسة بعنوان "المقارنة الفرنسية والإيطالية فيما يتعلق بالموسيقى والأوبرا" (١٨)، والتي نشرت في عام ١٧٠٢. وفي هذه الدراسة أثبت تفوق الأوبرا الفرنسية في اختيار النصوص والريستاتيف وأهمية الكورس وفخامة الباليهات ودقة أوركستراها. لقد أورد كل ذلك دون أن ينكر رونق الأوبرا الإيطالية وبراعة الغناء الإيطالي وقوة الآلات الوترية. كما يقول إن الأوبرا الإيطالية لا يملها الجمهور أبدا، وإن كانت الأوبرا الفرنسية دائماً ما تصيب ما تهدف إليه. وقد أثارت هذه الدراسة الجدل والنقاش لفترة طويلة.

كان ماتيسون أول من نشر دراسة راجونيه في "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" عام ١٧٢٢م مترجمة مع تعليق من ماتيسون. ثم أعاد ماربورج في عام ١٧٦٠، نشر هذه الدراسة في مجلة Kritisch Briefe. وبهذه الطريقة قاد النقاد الموسيقيون في ألمانيا بداية المعركة التي بلغت مداها بين الموسيقيين ومجتمعات المثقفين حول أوبرا عصر الباروك في ألمانيا.

٢ - سان إفريمون Saint Evremond (١٩)

هاجم إيفريمون الأوبرا في مقالته "عن الأوبرا Sur Les Opéras"، وكذلك في دراسته "الأوبرات Les Opéras". لقد رأي أن فن الأوبرا شكلاً من التباهي الأجوف.

هاجم سان إيفريمون هجومه التقليدي على الأوبرا، ولكنه وجه نقداً شديداً نحو شاعر النصوص الأوبرالية كينو Quinault فانتقد نصوص الأوبرات Librettos التي كان يكتبها لكونه عديم الإحساس وعادي، ينعشه فقط لوللي Lully بموسيقاه. وقال:

"كان من واجب كاتب الليبريتو Libretto أن يلامس وجدان الجمهور، فكان عليه أن يستقي أحكامه من الطبيعة التي تستطيع وحدها أن تتبوء بما يلمس الوجدان".

وفي ليبزج، قام جوتشيد بمهمة نقل مبادئ وسخرية سان إفريمون، وأطلق عليه اسم المبشر بالمذهب العقلاني، مما ساعد على نشر مقالاته في كل ألمانيا.

لقد استمرت المعارضة المتزايدة للأوبرا الباروكية إلى قمتها حتى منتصف القرن الثامن عشر. وتطور الصراع بين الأوبرا الإيطالية الهزلية Opera Buffa والمعجبين بالأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية.

وانضم إلى القوي المعارضة لأسلوب الأوبرا الذي كان سائدا في القرن السابع عشر الفلاسفة الفرنسيون: ديدرو Diderot ودالامبير d'Alembert وجريم Grimm وهولباخ Holbach وروسو Rousseau. وبذلك أخذت المعركة بعدا بين القديم والحديث، معركة الأفكار الرائدة للحقبة الزمنية التي سبقت الثورة الفرنسية والتي كانت تدور حول ما إذا كانت العقلانية والطبيعة والوقار يجب أن تسود الأوبرا أم لا.

٣- بارون فريديريك جريم Baron F. Grimm (٢٠)

ومن أهم النقاد الذين عبروا عن أفكار مجموعة الفلاسفة الفرنسيين، كان جريم، الذي قد درس مع جوتشيد في ليبزج. وحينما وصل إلى باريس، سرعان ما أصبح واحدا من أكثر النقاد المؤثرين في عصره. وفي مقالة نشرت في مجلة "Mercure de France" بدأ انتقاداته للأوبرا الباروكية، وأيضا عن الموسيقى الفرنسية. وأثارت مقالاته جدلاً بين المثقفين والنقاد المعاصرين له. وكان أسلوبه في النقد يتسم بالسخرية والتقريع، وقد وظف معظمها للهجوم على أوبرات لوللي Lully ورامو Rameau. وفي مقالة كتبها عن أوبرا "بيرسيه Persée" عام ١٧٧٠ م لخص رأيه عن لوللي Lully، فقال:

"لقد أثنينا على لوللي Lully كعبقرية لأكثر من نصف قرن، مع أن أعماله الكئيبة الباردة لم تعكس دفء المخيلة الحقيقية، إن السجية في الواقع هي القوي الأقوي في حياة الإنسان، وهي تشير إلى الظواهر الغريبة".

ولم تختلف آراء جريم عن أوبرات رامو عن نقده للوللي Lully. كما أشار جريم إلى كتيب روسو في نقده لعملين من أوبرات رامو، وهما "المواهب الغنائية" و"مهرجان آلهة الزواج" واللذان عرضا في عام ١٧٥٣م. ثم أعاد ذكر رأيه من أن الفرنسيين جعلوا من أنفسهم مصدراً للسخرية، حينما اعتبروا رامو أحد كبار مؤلفي العصر.

بعكس رينال Raynal، رئيس التحرير السابق لمجلة "المراسلات الأدبية Correspondance Littéraire"، الذي دافع عن أوبرات رامو فقال:

"إن رامو Rameau هو الوحيد من مؤلفينا الذي وهب ملكة ذات درجة سامية بنقل ظاهرة الطبيعة إلى الموسيقى".

ولكن حينما اضطلع جريم بمهمة رئاسة المجلة السابقة، غير مسارها النقدي، وكان ما زال عند رأيه، وهو أنه لا يري اختلافا جوهريا بين كل من رامو ولوللي. فكما يقول إن كليهما مثل فن الأوبرا للبلاط الملكي، وليس واقع العصر الجديد الذي يعتمد بناؤه على حياة الطبقة الوسطى. كما لم يعبرا عن الأسلوب الحماسي للتراجيديين الفرنسيين، أو حتى عن مشاعر عصر روسو، ففي ذلك الوقت تقريبا نشر روسو "رسالة عن الموسيقى الفرنسية Lettre sur la Musique Française"، حاول فيها إثبات أن اللغة الفرنسية لا تلائم التأليف الموسيقي لرجال من هذا الطراز، فإن أوبرات لوللي ورامو لا تعني شيئا.

حينما قام جلوك بإصلاح الأوبرا الفرنسية وأعاد الجمهور إلى البساطة السامية لتراجيديات راسين. رحب جريم بالمجدد بعد العرض الذي قدمه جلوك باسم "إفيجينيا في توريد Iphigénie en Tauride" قال جريم:

"دون تدخل في القتال الشهير بين أنصار جلوك وأنصار بيتشيني Piccini (٢١)، فإنني أعترف بأن عمل جلوك ترك انطباعا رائعا عند سماعي هذه الأوبرا. واعتقدت أنني استمع إلى تراجيديا إغريقية".

لذلك فإن بارون جريم الذي أثنى عليه الناقد الفرنسي سانت-بيف Sainte-Beuve ووصفه بأنه واحد من أكثر النقاد الفرنسيين تميزا والذي يلهم النقد الموسيقي الواقعي.

لقد كان جريم في الواقع القائد الحقيقي للذوق العام في الفترة ما بين ١٧٥٠م-١٧٩٠م. فقد أصبح جريم الألماني المولد والتعليم واحدا من أكثر النقاد المؤثرين في الروح الفرنسية في أربعة عقود قبل الثورة الفرنسية. لقد كافح في مجال النقد الموسيقي من أجل الأفكار الحديثة وعن العقلانية والطبيعة والبساطة.

♦ التحول من عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي

منذ توفي باخ في عام ١٧٥٠م اختفى كلية الذوق الباروكي كما لو أن الموسيقي الباروكية العظيمة قد تلاشت، وحلت محلها العقلانية والطبيعة والوضوح كمثاليات جمالية للعصر. ووجدت هذه المثاليات صدى لها في جميع المجلات الموسيقية. وأصبح جريم وجوتشيد وشاينه وماتيسون وماربورج قادة المجتمع الروحيين. كما وجدت أوبرات جلوك السمو الراقي، فتحالفت عقلانية القرن الثامن عشر وتراجيديات راسين الفرنسية مع التراجيديا الإغريقية، فمنح ترابطهم أسلوبا ساميا لأوبرات جلوك. إلا أن هذا التغيير لا يرجع إلى إصلاحات جلوك في الأوبرا فقط، فالأوبرا الباروكية كان عليها أن تنسحب وتفسح المجال أمام المثاليات الجديدة من البساطة اللحنية والمشاعر الطبيعية لمؤلفين أمثال كايزر وغريس وهيندل الذين يعزون نجاح مؤلفاتهم إلى الألحان الأوركسترالية المرنة والتي تمنح تعبيرا طبيعيا للعواطف والمعاناة، حتى الأوبرات الهزلية أصبحت

تضاهي الطبيعة، فألحان أية أوبرا "بوفا Opera Buffa" الإيطالية كانت أقرب للأغاني الدارجة، نبراتها وإيقاعاتها إيطالية. أما الأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية، فارتبطت بالروح الفرنسية. بينما كانت أوبرا السنجشبيل Singspiel الألمانية مرتبطة بالجو الوجداني للأغاني الشعبية الألمانية. أدي كل ذلك إلى ظهور الألحان المحلية الدارجة في كل بلاد أوروبا خلال القرن الثامن عشر في ظل تأثير تلك الألحان، فابتدع مؤلفو برلين خلال القرن الثامن عشر أسلوباً جديداً في التأليف: هو أغاني الليد Lied.

ظهر أول مجلد لأغاني الليد في عام ١٧٥٣م، ضم تقريباً كل المؤلفين الموسيقيين من أهل برلين. وانتهي ذلك العصر الذي كانت تزخرف فيه الألحان والأغاني، وأصبح السائد بعد ذلك الألحان الجديدة بأسلوب الأغاني الشعبية، مثل تلك التي نشرها شولز J.A.P. Schulz في برلين عام ١٧٨٥م. وفي ليبزج، ألف هيللر أغاني للأطفال، أما شاينيه فنشر عام ١٧٦٦م أغان بسيطة للأطفال من أجل تعزيز الفضيلة.

ومن الملاحظ أن المرحلة الأكثر أهمية في تطور الأساليب الموسيقية المشار إليها كانت في الفترة التي كانت الموسيقى الباروكية تتحول إلى موسيقى مرنة تذوب في أشكال أكثر انسيابية، فقد بدأ اختفاء الباص المتصل الذي منح شخصية للموسيقى القديمة، وأصبحت الموسيقى الآلية انعكاسا لشتى العواطف. وفي العقود الثلاثة الأولى من القرن الثامن عشر، قدم كل من كونتز وكارل فيليب عمانويل باخ موسيقى آلية جديدة، أطلق عليها "ستيل جالان Style Galant"، بدلاً من تلك التي كانت تتبع الأسلوب الصارم الكونترابنطي.

كتب شاينيه في "مجلة النقد الموسيقي Critische Musicus" إن جمال هذا الأسلوب الجديد في التأليف يتجسد في أن اللحن أصبح واضحاً وحيوياً ومتدفقاً، بالإضافة إلى أنه أصبح من السهل استخدام بعض الزخارف المبتكرة ذات الانسياب الرقيق المتحرر.

دافع ماربورج في دراسته عن الفوجة treatise on the Fugue عن الأسلوب الجديد من تهمة السطحية.

كما أصر ماتيسون على أن مقطوعاته الصغيرة التي كتبها بأسلوب Style Galant تتطلب كثيرا من البراعة، مثل المؤلفات المهيبة والسيمفونيات الشامخة.

ومما سبق يظهر أن هذا التطور والتحول الكامل من العصر الباروكي إلى العصر الكلاسيكي كان مصحوباً بنقاد موسيقيين حاولوا أيضا التمهيد للعصر الجديد، موسيقى جديدة لهايدن وموتسارت وبتهوفن. من هؤلاء النقاد ماتيسون وشاينيه وماربورج الذين كان لهم الفضل في فتح بوابة ذلك العصر الذهبي، العصر الكلاسيكي.

رابعاً: الحركة النقدية الموسيقية
في النصف الثاني من القرن الثامن عشر

ما بين أعوام ١٧٥٩م، وهو العام الذي كتب فيه هايدن Haydan سيمفونياته، وعام ١٨١٠م وهو العام الذي كتب فيه هوفمان E.T.A. Hoffman أولى مقالاته الرومانتيكية عن موسيقى بتهوفن، طرأ تغيير على أسلوب ونمط المجلات الموسيقية. فقد غاب عن لغة النقد الرصانة، التي تميز بها أسلوب النقاد الأوائل المؤثرين في كل من هامبورج وليبزج وبرلين. وأصبحت أكثر مرونة، وغادرت عالم المنظرين لتدخل إلي عوالم المحبين للموسيقي والهواة، وتذهب إلى الحفلات الموسيقية.

كان هذا التغيير في الأسلوب مشابها للتغيير الذي حدث عند بروز النثر الكلاسيكي الإنجليزي في بداية القرن الثامن عشر، أي النثر الصريح الواضح والنافذ. ظهر التغيير مبكرا في المجلات التي حررها هيللر، حيث بدأت لغة النقد الأدبي تقترب من الحياة اليومية للقارئ العادي. وبفضل فيلاند Wieland اكتسبت اللغة الأدبية الألمانية خفة ورشاقة بشكل متزايد، وهي التي كانت قد اكتسبت الطلاقة حينما كانت تحت تأثير الكتاب الفرنسيين الكبار في القرن الثامن عشر.

بالإضافة إلى التأثير الذي مارسه فيلاند، فإن ألمانيا الأدبية ألهمت بفضل كتابها الكبار أمثال ليسنج Lessing وشيللر Schiller وجوته Goethe. لقد قدم الكتاب والباحثون والنقاد لغة جديدة أكثر مرونة وبساطة.

إن الكم الكبير من النقد العام للموسيقى الذي أنتج خلال فترة ١٧٦٠م-١٨١٠م، يمكن أن يفسر سهولة الكتابة النقدية في تلك الفترة. ومن جهة أخرى، لم يحدث أن كان هناك نقداً باهتا وغير مؤثر للموسيقى، مثل ذلك الذي أنتجه كتاب ونقاد النصف الأخير من القرن الثامن عشر.

كان النقد الموسيقي حافلا بالأخطاء والهفوات. وأصبح استقطاب اللغة النقدية شكلا من أشكال التقدم، وكان أسلوب الكتابة النقدية إحدي الوسائل التي ربطت الطبقات الدنيا في المجتمع بشكل حميم في العصر الكلاسيكي.

من ناحية أخري، كفت المجلات الموسيقية علي أن تكون فقط مجلات للمتخصصين، وامتدت لتكون مجلات للعامة والهواة، الذين كانت أعدادهم تتزايد كل يوم. لقد ساهمت تلك المجلات في صياغة مجتمع نقدي كبير. وأصبح بعض الكتاب أمثال روخليتس Rochlitz ريخارت Reichardts قادة مؤثرين في الثقافة الموسيقية في ألمانيا.

- **يوهان فريدريك ريخارت J. F. Reichardts (٢٢)**

كان ريخارت أول ناقد في مجلة موسيقية في ذلك العصر الجديد يعطي انطباعاً بالشخصية الحديثة. في حين ابتعد الكتاب الموقرون لعصر العقلانية عن

حيوية زمن العقلانية، فجاءت كتاباتهم تعبر لحد كبير عن جزء من العصر السابق. ولكن ريخارت ابتعد عن المعايير التقليدية، كما ابتعد عن الوقار لعصر باخ.

شهد عام ١٧٩١م ظهور المجلة الموسيقية الأولى له، وهي مجلة "الموسيقى الأسبوعية Musikalisches Wochenblatt"، وأعقبها المجلة الثانية "الموسيقى الشهرية Musikalische Monatsschrift" (١٧٩٢م)، ثم المجلة الثالثة "ألمانيا Deutschland" وهي مجلة تخصص جزءا كبيرا من صفحاتها للموسيقى. أما مجلة ريخارت الرابعة، فكانت "جريدة برلين الموسيقية Berlinische Musikalische Zeitung". بالإضافة إلى مساهماته في المجلات الموسيقية، كانت له كتابات مهمة تعكس الأحداث الموسيقية لعصره مثل "الرسائل الحميمة التي كتبت في رحلة فيينا Vertraute Briefe, Geschrieben auf Einer Reise Nach Wien". وكان ريخارت أول من تناول الثالوث "هايدن وموتسارت وبتهوفن"، واكتشف توحدهم الجوهري، وما زالت كتاباته عنهم باقية حتى اليوم.

- **يوهان فريدريك روخليتس J. F. Rochlitz (٢٣)**

أصدر مجلة موسيقية تخصصت لدراسة جادة ومتجانسة لكل الموسيقى الحديثة في تلك الفترة، وهي "المجلة الموسيقية الشاملة Allgemeine Musikalische Zeitung". لقد كانت المجلة في طليعة النقد الموسيقي، واقتفى أثرها نقاد آخرون.

- **كارل فريدريك كرامر C. F. Cramer (٢٤)**

أصدر في الفترة ما بين ١٧٨٧م-١٧٨٩م مجلة تحت عنوان "موسيقى في كوبنهاجن Music in Kopenhagen". احتوت أعداد السنة الأخيرة من المجلة مقالات قيمة عن حالة الموسيقي الفرنسية وعن الموسيقي السلافية وعن تلوين النغمة ومواضيع أخرى.

- **يوهان نيقولاس فوركيل J. N. Forkel (٢٥)**

أما العالم الموسيقي فوركيل، والذي اشتهر لكونه أول من كتب عن السيرة الذاتية لباخ، فقد أصدر مجلته "المكتبة النقدية الموسيقية Musikalisch-Kritische Bibliothek" خلال الأعوام ١٧٧٨م-١٧٧٩م.

- **الراهب جورج جوزيف فوجلر Abbé G. J. Vogler (٢٦)**

كان فوجلر من أعظم الموسيقيين النابضين بالحياة في عصره وأستاذ كل من فيبر ومايربير. وقد أسس مجلة مانهايم الشهرية "دراسات في مدرسة مانهايم الموسيقية Betrachtungen der Mannheimer Tonschule". وكانت هذه الدورية مشهورة بمناقشاتها الجدلية. ولكن كان هناك العديد من المجلات الموسيقية الأقل اهمية. أما "فينا" وهي المركز الموسيقي للعالم الألماني، فقد كانت فقيرة في

المجلات. في هذه المدينة التي يبدو فيها كل شخص موسيقي بالفطرة، كان كل شخص فيها ناقداً موسيقياً بذاته.

- **المجلات الموسيقية الأولى في فرنسا**

كانت فرنسا هي الدولة الأوروبية الأولى التي اقتفت أثر ألمانيا في تأسيس المجلات الموسيقية. أما أقدم المجلات الموسيقية والتي صدرت في عام ١٧٥٦م "آراء محب الهارموني عن الأعمال الموسيقية Sentiments d'un Harimonophile sur Différents Ouvrages de Musique". وأعقبها مجلة "الموسيقي الفرنسية والإيطالية Journal de Musique Française et Italienne" في أعوام ١٧٦٤م-١٧٦٨م)، ثم مجلة "الموسيقى التاريخية والنظرية والعملية Journal de Musique Historique, Théorique et Pratique" في الفترة ما بين ١٧٧٠م-١٧٧١م، ثم "جريدة المناظرات Journal des Débats" في أعوام ١٧٩٤م-١٨٠٧م.

لم يكن النقد الموسيقي في هذه المجلات بالحجم النقدي الذي يثير اهتمام الجمهور. وكانت الموسيقى الآلية يتم الحكم عليها بمقاييس الأوبرا الهزلية خلال القرن الثامن عشر.

وكان أول الكتاب الذين قالوا إن الهدف من الموسيقي ليس هو محاكاة الطبيعة، هما كل من الكاتب غير المعروف اسمه الأول ويدعى "بوابيه Boyé" في عام ١٧٧٩م، وميشيل بول جيد دى شابانون M.P.G. de Chabanon في عام ١٧٨٥م. وهي تعد من أبرز المحاولات التي حاولت تحرير الموسيقى من مبدأ محاكاة الطبيعة.

ونظرا لأن الثقافة الموسيقية في تلك الفترة كانت تعتمد بصورة كبيرة علي فن الأوبرا، لذلك ظهر الناقد المسرحي جيوفري Julien Louis Geoffrey في جريدة "المناظرات"، وكتب بصورة منتظمة من ١٨٠٠م إلي ١٨١٤م في عمود "المسرح Feuilleton". ودعم اهتمام قراء الجريدة في كل أوجه الموضوعات المسرحية في باريس، بدأ من الدراما الكلاسيكية في الأكاديمية الفرنسية وحتى العروض الشعبية المتواضعة. والغالبية العظمى من مقالاته اهتمت بعروض المسرح، وإن اقترب من الأوبرا من وجهة نظر محافظة. وقد حكم على نصوص الأوبرا Librettos بمعايير النصوص المسرحية بدلاً من الحكم عليها كنصوص معدة لتتواءم مع تقنيات فن الأوبرا.

وكان من وجهة نظره إن الموسيقى يجب أن تأخذ دورا ثانويا في الأوبرا، لأنها من الممكن أن تضعف قوة العمل الدرامي. ولأنه كان غير قادر على الكتابة من خلال معرفته أو دراساته للموسيقى، فقد ركز على الأسئلة والموضوعات الفلسفية العامة وعلى طبيعتها وأهميتها بالنسبة للأوبرا. وكان يري أن الموسيقى

فن تجميلي Art décoratif يشغل مكانا متواضعا بين خصائص الفكر في القرن الثامن عشر.

لقد كان جيوفري يؤيد الجدل الذي أثاره بوايبه وشابانون ضد أن تكون الموسيقى محاكاة للطبيعة والواقع Mimesis.

إن أهميته النقدية تكمن في حقيقة أهدافه الحماسية التي كانت تثير الجدل والنقاش خلال تلك الفترة الزمنية.

إن النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية العديدة والأعداد الكبيرة التي صدرت عنها يعكس الاهتمام المتزايد بالموسيقى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. لقد كان من الواضح أنه في عصر العلوم الراقية كانت هناك قاعدة كبيرة من مجتمع الطبقة الوسطى في الحياة الموسيقية في بداية القرن الثامن عشر.

ظهرت المجتمعات الموسيقية في العديد من المدن الألمانية، وشكل حضورها للحفلات الموسيقية بداية العروض الأولى العامة فعليا. فقدم تليمان عروضا في فرانكفورت عام ١٧١٣م وفي عام ١٧٢٢م. بدأ الإعداد لحفلات موسيقية عامة في أيام محددة في هامبورج وتضمنت البرامج موسيقى آلية والعديد من الكانتاتا والأوراتوريو. وفي عام ١٧٦١م، انتقلت هذه الحفلات إلى قاعات موسيقية جديدة، وأصبحت المجموعات الكورالية التي تكونت بواسطة رجال ونساء الطبقة الوسطى الجديدة تشكل عوامل هامة في تنامي الحياة الموسيقية.

لقد اخترقت معرفة الموسيقي وحب الموسيقى مجتمع الطبقة الوسطى، مما ادي إلى أن يحتلوا مكان الأرستقراطيين في دعم الفنون. وبناء على ذلك، بدأت المجلات الموسيقية تعدل من نفسها تمشيا مع ذوق قرائها. فكان عليها أن تكون أقل تعليمية وأقل حشوا بالنظريات وأقل ترفعا. بدأ هذا التغيير في نهاية القرن الثامن عشر. وفي السنوات التالية من القرن التاسع عشر، أصبح الناقد الموسيقي حسب معيار القرن السابع عشر هو المنظر الكبير والناقد الموسيقي الذي يكتب ويفكر بعمق، أصبحوا مهجورين. لقد كانوا نقادا أقوياء مستعدين للمعارك النقدية.

كانت المجلات الموسيقية في العصر الكلاسيكي الوسيلة الوحيدة لعرض النقد الموسيقي، وإن لم تتح المطبوعات والصحف اليومية مساحات كبيرة للمقالات النقدية. وكانت المطبوعات اليومية في بعض الأحيان تنشر بعض الفقرات عن العروض الأولى للأعمال الموسيقية. غير أن هذه المقالات ذات طبيعة تقديرية أو إعلانية أكثر من كونها ذات طبيعة نقدية.

ومن جهة أخري، لم يبدأ النقد الموسيقي المنتظم في اليوميات حتى وفاة هايدن وموتسارت وترسيخ بيتهوفن لشهرته. لذلك يمكن القول إن الصحف اليومية لم تساهم في تشكيل الحركة النقدية في العصر الكلاسيكي. لذلك فقد تحملت

المجلات الموسيقية وحدها كل العبء في تشكيل الرأي العام. كان رؤساء تلك المجلات يدركون مسئولياتهم هذه. ولذلك كان معظمهم من الشخصيات الموسيقية مثل فوركل وريخارت، أو أدباء مثل روخليتس. وكان من سياسة هذه المجلات عدم ذكر اسم الناقد الموسيقي. فكانت معظم المقالات بدون توقيع وذلك في محاولة للحياد والاستقلالية الكاملة للآراء.

كان تأثير تلك المجلات كبيرا بالرغم من أن النقد الموسيقي كان في الغالب ذا طبيعة بسيطة ومتينة في الوقت نفسه رغم نقصها للخيال. لقد كان النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية يعبر عن جمهور الطبقة الوسطى التي كان ينتمي إليها كل المؤلفين الكلاسيكيين الكبار. ومن جهة أخري، قدم المواطنون العاديون معظم الطاقة الروحية للقرن الثامن عشر، ابتداء من روسو وفولتير وجوته وشيللر وهايدن وموتسارت وبتهوفن، مما كان من الضروري معه أن يتغير أيضا طابع وشخصية النقد الموسيقي في تلك الفترة.

- **النقد الموسيقي في إنجلترا**

لم تصدر في إنجلترا دوريات موسيقية في ذلك الوقت. بينما كان هناك إنتاج للأبحاث والنشرات كانت لفلاسفة هواة وأدباء محبين للفنون والموسيقى. باستثناء تشارلز بيرني C. Burney (٢٧)، الذي جمع ما بين كونه مؤرخا أكاديميا وموسيقيا سليم الحس، ولكنه حس تاريخي محدود.

كتب بيرني مقالة قصيرة عن "النقد الموسيقي Essay on mUsical Criticism" (في عام ١٧٧٦م)، والتي أضافها لمقدمة كتابه الثالث بعنوان "التاريخ العام General History". إن وعي بيرني بمسألة التعبير الموسيقي فاق كل معاصريه.

أراد بيرني أن يقدم الإرشاد للذين لديهم الاستعداد أن يتعلموا كيف يستمعون إلى الموسيقى وكيف يستطيعون أن يكونوا أحكاما لما يسمعوه من أعمال موسيقية. فالناقد الموسيقي، من وجهة نظر بيرني، لا يعدو أن يكون موسيقيا محترفا، كما أنه لم يبلغ مرتبة الصحفي، إنما هو فقط مستمع للموسيقى تتوفر لديه القدرة على أن يحكم على ما يستمع إليه. وكانت وجهة النظر هذه هي السائدة في ذلك الوقت، ويتضح ذلك من تقسيم صمويل جونسون S. Johnson (٢٨) للنقاد إلى فئات ثلاث:

١) أولئك الذين هم لا يعرفون القواعد ويحكمون بناءً على ذوقهم الطبيعي ومشاعرهم الذاتية.
٢) أولئك الذين هم على دراية بالقواعد ويحكمون طبقا لها.
٣) أولئك الذين هم على دراية بالقواعد ولكنهم يحكمون فوق هذه القواعد.

- **تشارلز آفيزون C. Havison (٢٩)**

في مقاله Essay on Musical Expression في عام ١٧٥٢م، حاول إيجاد خطوط تواز ما بين الموسيقى وباقي الفنون خاصة الرسم، واعتبر أن الموسيقى في القرن السادس عشر كانت شديدة التخلف.

وقد سمى آفيزون البوليفيين الباروكيين في القرن السابع عشر بالقدماء، في حين سمى مؤلفي الأوبرا الإيطالية والفرنسية بالمعاصرين.

وكتب آفيزون عن التعبير الموسيقي الحقيقي، فيقول "إن التعبير الموسيقي هو ذلك التعاون والالتقاء بين الحالة السائدة والانفعالات التي يود الشاعر أن ينقلها لنا. كما افترض أن أفضل موسيقى آلية يمكن أن تعد تقليداً أو محاكاة للموسيقى الغنائية. كما أكد على ضرورة البحث في سيرة الموسيقيين السابقين وأعمالهم الفنية. وهو بذلك يريد أن يؤكد على أهمية الحس التاريخي في تقييم المؤلفات والمؤلفين الموسيقيين.

خامساً: المؤلفون الموسيقيون في القرن الثامن عشر وموقف النقاد منهم

◆ جوزيف هايدن J. Hayden (١٧٣٢م-١٨٠٩م)

أول مقالة تناولت بعض أعمال هايدن كانت في مجلة هيللر الموسيقية "التقارير الأسبوعية Wöchentliche Nachrichten" عام ١٧٦٦م، وكانت عبارة عن تقرير عن هذه الأعمال. وكان هايدن مشهوراً في أوروبا في تلك الفترة. ولكن ازدادت شهرته في الفترة ما بين ١٧٦٦م-١٧٦٩م. كان قد ألف أربعين سيمفونية عرضت في باريس ولندن، بالإضافة إلى رباعياته الوترية التي كانت لها شهرة كبيرة. وتم طبع سيمفونيات هايدن في ألمانيا وفرنسا وهولندا. وبذلك أصبحت موسيقى هايدن ذات شهرة أوروبية.

أما أقدم نقد موسيقي لأعمال هايدن، فكان أيضاً في مجلة هيللر في عام ١٧٧٠م. وتناول فيها الست سيمفونيات Six Symphonies à Huit Parties التي نشرت في باريس بواسطة بوالو Boileaux. وكان الجدل من جانب هيللر هو التشكيك في هايدن، فكتب يقول متعجباً إن كان هايدن هو الذي قام بتأليف الست سيمفونيات، لأن الكثير من المؤلفين يحملون نفس الاسم "هايدن"، وهو يعتقد أن السيمفونية الأولى والخامسة والسادسة هي الأفضل. ولكن في السيمفونيات الأخرى يفتقد الأسلوب الأصيل للسيد "هايدن".

وبالرغم من هذا النقد، والذي تناول هايدن بجفاء، إلا أن هايدن كانت شهرته في أوروبا رائجة، وتدفقت مؤلفاته الموسيقية حول العالم، في باريس ولندن وفيينا. كما أصدر الناشرون بأعداد كبيرة مطبوعات لمؤلفاته الموسيقية والتي كانت تعزف في الحفلات الموسيقية والصالونات الموسيقية. لذلك فبدون أي

مساعدة من النقاد وأي ثناء من المجلات الموسيقية، أصبح هايدن مؤلفا موسيقيا ذا شهرة أوروبية، لأن موسيقاه كانت تتناسب مع ذوق الجمهور وأيضا مع النقاد في تلك الفترة.

لكن بعد خمسة عشر عاما، كتب ريخارت مقالة في مجلة "الفن الموسيقي Musikalisches Kunstmagazin" في عام ١٧٨٢م، تناول فيها رباعيات هايدن الوترية رقم ٣٩-٤٤ وسيمفونياته الست التي نشرت لمصنف رقم ١٨ والتي نقدها قبل ذلك هيلر، كتب ريخارت:

"هناك قليل من المؤلفين لهم تكنيك جيد في الكتابة، أنه من المهم النظر في أعمال هايدن بعين ناقدة. حتى مؤلفاته الموسيقية الأولى والمعروفة لدينا منذ عشرين عاما ونصف تكشف عن روحه الأصيلة ذات الطبيعة الطيبة، وهو مفعم بالرقي والبساطة في تطور الهارمونية، التي من خلالها استطاع الفنان الأصيل أن يعبر عن نفسه في كل مؤلفاته الموسيقية، وذلك من خلال المشاعر المتزايدة والدراسات العميقة للفن. لقد جمع بين الأصالة والتنوع. وإذا كان لدينا فقط هايدن وباخ، فإننا كالمان، يمكن أن نقول بجرأة بأن لدينا أسلوبنا الخاص وأن موسيقانا الآلية هي الأكثر اثارة."

إن هذه المقالة التي كتبها ريخارت، والمقالة التي كتبها هيللر، يدلان على أن النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية قد تغير خلال الخمس عشرة سنة وانهالت المقالات النقدية بعد ذلك بالثناء على هايدن والتأكيد على جمال الألحان وثراء الأفكار الموسيقية. وأطلق على هايدن "الرجل الشهير" وكان قد بلغ أوج شهرته. ولكن بالرغم من ذلك، كانت هناك مقالات متحفظة وقاسية حيال هايدن، فتعرض لنقد قاس في عمليه "الخليقة Creation" و"الفصول The Seasons" من الناقد والمؤلف الموسيقي سبازييه J. K. Spazier (٣٠).

واستمر هذا الأسلوب في النقد الموسيقي حتى بداية القرن التاسع عشر. وتعتبر هذه الفترة مرحلة انتقال من النقد المتحذلق إلى مرحلة النقد الحماسي الحقيقي للحركة الرومانتيكية.

ففي النقد الموسيقي الذي نشر في مجلة ليبزج الموسيقية Musikalische Zeitung في عام ١٨٠٠م، بدا ذلك النقد أنه يتسم بطابع النقد الأدبي وهو الأول من نوعه الذي يتخطى مجال الموسيقى إلى مجال أوسع، وهو الأدب. ففي هذه المقالة كانت المقارنة بين هايدن وستيرن Sterne، وسرعان ما اتبعه آخرون. فقورن هايدن بفيلاند Weiland وجيلر Gellert، كما قورن موتسارت بالشاعر Klopstock.

لم يعرف مؤلف موسيقي عظيم أبسط وأكثر تواضعاً من هايدن. فتوافقت مشاعره الدينية مع ألحانه الجميلة وثراء أفكاره في التأليف الموسيقي مع شخصية هايدن الطبيعية، مما جعل المؤلف الموسيقي أكثر التصاقاً بمشاعر الرجل العادي، فجاءت موسيقاه سهلة الفهم. حتى النقاد الموسيقيون لم يجدوا صعوبة في استيعابها.

ومن جهة أخرى، نجد أن هايدن وصل إلى قمة إنجازاته الموسيقية دون مساعدة من النقد الموسيقي أو النقاد.

◆ فولفجانج آماديوس موتسارت W.A. Mozart (١٧٥٦م-١٧٩١م)

كان موتسارت مثل هايدن في وصوله لقمة الإنجازات الموسيقية دون مساعدة من جانب النقد الموسيقي. لقد كانت موسيقاه أكثر تعقيداً من موسيقى هايدن، ولم تكن سهلة مثل موسيقى هايدن، كانت أكثر أرستقراطية، مصحوبة بخليط نادر من المزاج التراجيدي والكوميدي، وجمال الحس وبهاء الصوت.

كان النقد الموسيقي لأعماله قبل عرض أوبرا زواج فيجارو قليلاً، كان عبارة عن تقارير وأخبار عن عروضه الموسيقية. أما النقد الحقيقي الأول الموجه لموتسارت فقد ظهر بعد العرض الأول لأوبرا الاختطاف من السراي في عام ١٧٨٢م في مقالة كتبها كرامر Cramer (٣١):

"ان الأوبرا مليئة بالموسيقى الجميلة، لقد نال الذوق والأفكار المميزة للمؤلف إعجاب الجميع. واستمر الثناء والمدح في مقالات المجلات الموسيقية للنقاد روخوليتس، وكرامر وشاينه. ولكن منذ عام ١٧٨٥ فصاعداً، اختلطت انتقادات الثناء لموتسارت بالانتقادات الحادة، وذلك عندما بدأ موتسارت في تطوير قوى موهبته الشخصية المجددة لعبقريته الموسيقية، إذ أشعر النقاد أن شيئاً جديداً قد طرأ على أسلوبه وأنه يسعى بموسيقاه إلى إبداع عالم مختلف تبرز فيه موهبته لتكون أكثر وعياً. ويمكن القول إن هناك ثلاثة من الإنجازات الجديدة لموتسارت تميز بها أسلوبه في التأليف الموسيقي:

١) استخدامه في الكتابة الأوركسترالية أوركسترا سيمفوني كامل لأول مرة في أوبرا زواج فيجارو.
٢) الاستخدام الجديد للهارمونية الكروماتية للتنافر.
٣) اختياره للخلطة الشكسبيرية في الجانب الدرامي من الأوبرا والتي جمعت ما بين التراجيديا والكوميديا (٣٢).

في عام ١٧٨٥م، عندما نشر موتسارت رباعياته الوترية الست فقد تميزت بجرأة في أسلوبه وحداثة ألحانها والجدة في الهارمونيات. وكما في الرباعية السادسة للوتريات من مقام [دو كبير]، إذ استخدم موتسارت فيها

التنافرات الحادة في المقدمة وتداخل المقامات الكبيرة مع الصغيرة، كما أن تضاد التنافرات المختلفة المتقطعة جاءت كالمطرقة عند الاستماع إليها، ولم يحدث من قبل أن عبر عن الألم المأساوي بمثل ذلك التوجه (٣٣). لذلك كان النقاد يحذرون الجمهور من ابتكارات موتسارت. وانصبت معظم انتقاداتهم على أن موتسارت قد بدأ في خلق أشكال جديدة في الموسيقى.

في يناير ١٧٨٧م، كتب مراسل "المجلة الموسيقية Magazinder Musik" في فيينا "إن موتسارت أفضل وأبرع عازف بيانو سمعته من قبل، ولكن للأسف فإنه يمضي بعيداً في محاولته للتجديد، ولا يهتم إلا قليلا بالمشاعر والوجدان" (٣٤).

كما كتب شاول J.B.Schaul:

"إن هارمونيات موتسارت صعبة ومعقدة وتقود سامعيه إلى صخور منحدرة في غابة شوكية حيث تنمو الأزهار ولكن في تباعد" (٣٥).

لقد بدا أن الخاصية الرئيسية التي أثرت على النقاد في القرن الثامن عشر هو هارمونيات موتسارت، بالإضافة إلى استخدامه للأوركسترا السيمفوني في الأوبرا، والذي ألقى بثقله عليهم. ولم يكن استخدام هذا الأوركسترا الحديث مصاحبا فقط، مثل الأوركسترات المنفذة للأوبرا الإيطالية الهزلية Opera Buffa، والتي كانت تعكس المواقف الدرامية وتفاصيل العمل الدرامي.

وحينما عرضت أوبرا دون جيوفاني في برلين، كتب سبازييه J.K. Spazier :

"إن موتسارت يقذف هذه الكتل الكبيرة من الأصوات على الجمهور، لدرجة أنه يصبح من غير الممكن دراسة العمل الجيد ككل" (٣٦).

إن الخطوة الكبيرة التي خطاها موتسارت من أوبرا زواج فيجارو إلى دون جيوفاني، تركت النقاد في الخلف بعيداً عن إبداعه الموسيقي. وحتى أوبرا "الناي السحري" التي دمج فيها الروح الشعبية الألمانية بالحكمة، والعدمية وتمجيد الإنسانية، لم تسعد النقاد. فكتب H. C. Koch (٣٧) يتأسف قائلا:

"إن الشخص يمكن أن يري في هذا القرن الفوجة التي هي تحفة فنية عظيمة وهي تكتب في قالب هزلي في أوبرا موتسارت، أراد أن يكون نصفها كوميديا ونصفها جاداً. ففي تلك الأوبرا رأينا المهرجين والحكماء جنبا إلى جنب مع الحيوانات. وكل هذه العناصر تشكل تشوشا. وذلك لجعل الأعجوبة في الجزء الجاد من الأوبرا مفهوما أو قابلا للاستيعاب، ولجعل الحرب على الذوق الجيد عذرا لدى الجمهور الذي يقلل من قدر الشعر في عصرنا" (٣٨).

إلا أن النقاد مثل ريخارت وروخليتس في حوالي عام ١٨٠٠م بدؤوا في تقديم أشكال جديدة وجادة من النقد الموسيقي في مجلاتهم، وهذا دفعهم إلى إنصاف موتسارت، مثلما فعلوا سابقاً مع هايدن، فجاء النقد جاداً ومتحمساً، ذكياً مما أعطى صورة رائجة لموسيقى موتسارت في مجتمع فيينا ليتغلب على المصاعب التي يلقيها في فهم هذه الموسيقى الحديثة وقتذاك.

ومن جهة أخرى، قدم النقاد الرومانتيكيين تفسيرات قيمة لموسيقى موتسارت الذي هو نفسه رومانتيكي بالنسبة لهم، فكانت الهارمونيات الكروماتية التي استخدمها موتسارت تماثل تلك الألوان والظلال المتغيرة التي يكثفها شوبان Chopin وديبوسي Debussy كما تمثلت رومانتيكية موتسارت في إحساسه بالمعنى التراجيدي للحياة كما في أوبرا "دون جيوفاني".

كشف الشاعر والموسيقي والناقد هوفمان E.T.A. Hoffmann عن رومانتيكية موتسارت في السيمفونية [صول صغير] قائلاً:

"في الأصوات الجميلة للأشباح يتردد الحب والجنون، وتشع الليالي بأضواء الأرجوان ونتابع بشوق الأطياف وهي تومئ بطريقة ودودة. كذلك يمكننا أن ننضم لرقصاتها الدائرية ونطير في السحب في رقص أبدي للعوالم".

كان هوفمان أول من كشف عن السخرية الرومانتيكية في أوبرا "هكذا هن جميعا Cosi fan tutte" (٣٩). بينما نجد مجلة Journal des Luxus und der Moden نشرت مقالاً عن نفس هذه الأوبرا:

"إنها أغبى شيء في العالم".

ولكن جاء هوفمان بعد عشرين سنة، أثنى على نفس الأوبرا بالقول إنها جوهر للأوبرا الكوميدية في إطار خيالي يعتمد على الأطر الخيالية للشخصيات.

لقد اقتربت حقبة النقد العقلاني من نهايتها مع نهاية القرن الثامن عشر وإيذانا ببدء عصر النقد الموسيقي الرومانتيكي.

- **لودفيج فان بتهوفن L. V. Beethoven (١٧٧٠م-١٨٢٧م)**

ظهر أول نقد عن بتهوفن في مجلة فيينا (٤٠)، وكان عبارة عن تقرير لأولى مؤلفاته، التي اعتبرت جديرة بالنشر، وهي الثلاثة "تريو مصنف رقم ١". ومن هنا بدأت رحلة بتهوفن الإبداعية ومع رد الفعل النقدي لمؤلفاته المبكرة، ثم لمرحلة ما بعد عام ١٨٠٠م.

لقد خص بتهوفن هايدن بأول ثلاث صوناتات للبيانو. وبناءً على ذلك، فقد أصبح في نظر مجتمع فيينا الموسيقي أنه تلميذ لهايدن. وكان ذلك انطباع طبيعي لأنه بدأ مواصلا لعمل أستاذه، فقد كتب ثلاثياته الأولى، ورباعيته الوترية، وأولى صوناتاته، وأول سيمفونيتين له، ضمن الإطار الذي أوجده هايدن وأورثه

موتسارت. ولكن بالرغم من ذلك، فإن السيمفونية الأولى بمقدمتها غير المألوفة التي تبدأ على الدرجة الخامسة المتسلطة أعلنت عن فجر جديد من الصراع العاطفي. لقد حولت الهارمونية الاتجاه نحو المشاعر الرومانتيكية. كما أن السيمفونية الثالثة والرباعيات الوترية [فا صغير] كانت تنذر بذلك. ومن جهة أخرى، كان النقاد الموسيقيون التقليديون أول من ارتابوا في أن موسيقى تلميذ هايدن تحمل شحنة متفجرة.

كانت الانتقادات الأولى لموسيقى بتهوفن أكثر الوثائق الإنسانية إثارة، فهي تبين كيف أن العناصر الموسيقية الجديدة لبتهوفن تفجرت بسرعة ودقة، في وقت كان محبو الموسيقى يعتقدون أنهم يستمعون إلى تلميذ لهايدن.

لقد ندد هؤلاء النقاد بكل الحداثة في كل من الديناميكية والإيقاع والهارمونية، لكونها خطرا على مكانة الموسيقى. كانت أقلام النقاد حادة وجاهزة للهجوم على كل جديد. وبدأت الموسيقى في التقدم نحو جماليات وتعبيرات وقيم جديدة، وهو ما لم يستطع الناقد التقليدي أن يستوعبها ليؤيدها في نقده.

ظهرت سلسلة مقالات نقدية عن أعمال لبتهوفن في المجلة الموسيقية الشاملة (٤١). وكان أسلوب النقد الموسيقي في المجلة يعكس المقاومة اللاإرادية لموسيقاه إلى جانب الإعجاب والحماس في بعض الأحيان لبتهوفن.

فظهرت أولى هذه المقالات لموزر Nepomuk Möser (٤٢)، فكتب عن التنويعات Mich Brennt ein Heisses Fieber: "بأنها أفضل من تلك التنويعات المأخوذة من الناي السحري لموتسارت "Ein Mädchen oder Weibchen". وإذا كان بتهوفن قد نجح في عمل التنويعات للفكرة الثانية فتبدو الانتقالات مندفعة، وهي عادية وستظل عادية. وكانت نصيحة موزر الأخيرة لبتهوفن هي دراسة تنويعات هايدن وفوجلر Vogler.

وفي مقالة أخرى في نفس المجلة، كتب مقالة عن ثلاثية الكلارينت مصنف رقم ١١، يقول عنها الناقد: إن على بتهوفن أن يكون قادرا على كتابة العديد من المؤلفات الجيدة، لأنه يملك معرفة غير عادية في الهارمونية، بالإضافة إلى حب التأليف الموسيقي الجاد".

وفي مقالة أخرى تناول موزر الثلاث صوناتات للبيانو والفيولينة مصنف رقم ١٢ يقول فيها: "إن الناقد الذي لم يتعود مؤخرا على مؤلفات البيانو لبتهوفن، سنجد أنه كتب هذه الصوناتات بكثير من العناية والجهد، كما سنجد أن التحويلات ليست جيدة والألحان ليست غنائية. وتستمر تكويم المصاعب وراء المصاعب حتى نفقد كل الصبر والبهجة. إذا تحكم السيد بتهوفن في نفسه أكثر، وسار على درب الطبيعة، ومع اجتهاده وموهبته، فإنه يستطيع كتابة الكثير من المؤلفات الرائعة" (٤٣).

وفي مقالة أخرى عن نفس الثلاث صوناتات للبيانو والفيولينة، يقول موزر "إن الناقد لا ينكر أن السيد بتهوفن عبقرية، ويمضي ويتقدم في طريقه، غير أن ثراء أفكاره يحثه في الغالب على تكريس أفكاره الموسيقية على نحو متسع. ولذلك على الناقد تكييف نفسه تدريجيا مع طريقة بتهوفن" (٤٤).

وعلى هذا فالنقد الموسيقي استمر في مواجهة بتهوفن في تجديداته إلا أنهم بدؤوا يقدرون ويحترمون بتهوفن. لقد بدا واضحاً أن بتهوفن الشاب قد عرف بواسطة النقاد الموسيقيين كقوة روحية قادرة على خلق ثورة موسيقية في عالم الموسيقى.

في بداية عام ١٨٠٠م، انتهت الفترة التي اعتبر فيها بتهوفن كطالب لهايدن، وبدأ بتهوفن في تحويل الأساليب السيمفونية التي ورثها من هايدن. فوسع إطار السيمفونية اعتبارا من السيمفونية الثالثة البطولية Eroica، وأدخل الأشكال السيمفونية في جو درامي، وشحنت الديناميكية بطاقة متفجرة. كما تضمنت الموسيقى قوى شاعرية جديدة. وإذا كانت هذه السيمفونية تعد عصرا جديدا للموسيقى السيمفونية، فإن النقاد استقبلوها بالمدح والقدح في النقد الموسيقي في أواخر نهاية القرن الثامن عشر، الذي أصبح غير قادر على تقدير المشاعر المتفجرة والصراعات العاطفية للروح والوعي بالقيمة الإنسانية التي عبر عنها بتهوفن في موسيقاه.

وعندما عرضت أوبرا فيدليو Fidelio، فكانت تماثل Eroica، فقد أشعت الأوبرا بالبطولة والحرية والعدل والحب. ولقد أثرت على التطور الكامل لموسيقى الأوبرا الألمانية في القرن التاسع عشر. فكانت حقا موسيقى المستقبل بانفعالاتها الدرامية مما جعلها غير مفهومة للنقاد المعاصرين. فلم يأت بعد الناقد الموسيقي الذي يملك الرؤية النقدية التي كانت تقدمها الرومانتيكية. لقد كان نقاد عصر بتهوفن من سلالة نقاد القرن الثامن عشر العقلانيين الكبار الذين يعتقدون أن كل ظواهر العالم الفني يمكن الحكم عليها بالعقل، ويحكمون على الأعمال الفنية بمعايير النقد التقليدي.

سادساً: الخلاصة

إذا كان النقد الفني يعرف بأنه ترجمة وتقييم الخبرة الفنية عن طريق التحليل العقلي والتحقيق الإبداعي للعمل الفني. لذلك فإن النقد عملية مركبة، فبينما يهتم العمل الفني بشكل أساسي بموجة من المعايير الجمالية، فإن النقد يحاول أن ينقل شيئا من تلك الجودة للجمهور، علاوة على ضرورة نقل نتيجة تأثير تلك الجودة على عقل الناقد وخبرته.

أما النقد الموسيقي فهو أيضا عملية مركبة، فهو معني بموجة من المعايير الجمالية الموسيقية كأداة من أدوات التأليف والمؤلف الموسيقي، ومعني أيضا بالتعبير بالكلمات كأداة من أدوات الناقد الموسيقي. لهذا نجد أن الناقد الموسيقي يستخدم الاستعارة من خارج الموسيقى في كتاباته النقدية، في محاولة لنقل تأثير تلك الجودة إلى الجمهور والتي تترك أيضا بدورها تأثيرها على عقل الناقد الموسيقي وخبرته.

ومن هذا المنطلق يمكن من الدراسة السابقة استخلاص الآتي:

أولا: اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.

ثانيا: دور النقد الموسيقي في تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.

أولاً: اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر

١) اتجاه مؤيد لأتباع نهج الفلسفة الجمالية الفرنسية، باعتبار الطبيعة نموذجا تستقي منها اللغة الموسيقية ذات الأشكال الأكثر حرية في التعبير الدرامي في الألحان والهارمونيات. وكان لهذا الاتجاه دور مؤثر على الموسيقى الكنسية والكانتاتا الدينية والأرياداكابو في الأوبرا. ومن النقاد الرواد لهذا الاتجاه جون ماتيسون.

٢) اتجاه يركز على الموضوعية كأساس للحكم على العمل الموسيقي ويبحث عن النظريات الموسيقية والفلسفة الجمالية التي ينتمي إليها العمل الموسيقي – موضوع النقد – وليس بالبحث عن معان وقيم خارج العمل الموسيقي ذاته. ومن أهم أنصار هذا الاتجاه ميتسلر.

٣) اتجاه يحكم على العمل الموسيقي باعتباره نتاجا إبداعيا مشتركا لعقل وعاطفة المؤلف الموسيقي، الذي يستغل كل إمكانيات عقله وطاقة فكره في صياغة عمله الموسيقي. ولكن لا يكتمل هذا العمل إلا إذا ترك مشاعره الحميمة تتدفق في النسيج الموسيقي والشكل الفني المناسب، وحتى لا يتحول العمل

الموسيقي لمجرد معادلة رياضية. وهذا الاتجاه في النقد الموسيقي يقترب من الذوق العام للطبقة الوسطى من محبي الموسيقى في عصر العقلانية، وكان من أنصار هذا الاتجاه هيللر.

٤) اتجاه رافض لأساليب عصر الباروك والفكر البوليفوني المليء بالتراكيب والزخرفة ولا يعترف إلا بالتحولات الآتية لعصر العقلانية والمتميز بالبساطة والوضوح في الأساليب والتراكيب الموسيقية.

وكان من أشد أنصار هذا الاتجاه يوهان أدولف شايبه، الذي نقد بشدة موسيقى باخ، واعتبرها موسيقى صارمة ومليئة بالصوفية الدينية والفكر البوليفوني الهائل في التراكيب والمعاناة. فجاء نقده قدحا للأساليب الموسيقية لعصر الباروك ولم يتعرض لمدى جودة وحرفية وتكنيك باخ في استخدامه لتلك الأساليب.

لذلك فإن الضعف في هذا الاتجاه كان نتيجة لأن الناقد الموسيقي قد طرح جانبا السياق التاريخي للأساليب الموسيقية، ولأن أي مؤلف موسيقي لا يستطيع أن ينسلخ عن عوامل التاريخ، ومن خلال النظرة التاريخية يمكن التواصل بين الماضي والحاضر والقديم والحديث. لذلك لم يتجاهل نقاد القرن الثامن عشر هذا المفهوم، بل رأوا عدم الحاجة إليه حيث طبقوا نظرياتهم الجمالية العامة على الموسيقى.

ثانياً: دور النقد الموسيقي في تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر

١) بدأ النقاد الموسيقيون في معارضة أسلوب الأوبرا الباروكية. وكانت المعركة بين القديم والحديث تدور حول ما إذا كانت العقلانية والطبيعة يجب أن تسود الأوبرا بشكل عام. وتبع ذلك صراع بين النقاد الموسيقيين حول أفضلية التحول في الأوبرا إلى النمط الفرنسي أو النمط الإيطالي. وكان هذا الصراع نتيجة حتمية للأيديولوجيات المختلفة في الموروث الثقافي والموسيقي مع التطورات الاجتماعية وظهور الطبقة الوسطى البورجوازية وانفصالها عن الطبقة الأرستقراطية. كل هذه التيارات تفاعلت وتصارعت وانعكست على الأوبرا الإيطالية والفرنسية. وعدد أنصار كل من الأوبرا الفرنسية والإيطالية حجج الأفضلية لما يراه. فأنصار الأوبرا الفرنسية يفضلون أن تتوازن في الأوبرا القيم الأدبية في النصوص والقيم الموسيقية التي تتميز بها الريستاتيف والكورس - والباليهات - ودقة الأوركسترا، في حين أن أنصار الأوبرا الإيطالية فالأولوية لديهم للقيم الموسيقية في الأوبرا وأهمية ذلك عندهم في تجسيد مفهوم الطبيعة في المشاعر وعذوبة الألحان وتعظيم أريات الكولوراتورا والغناء الجميل.

- ودخل في دائرة النقد الموسيقي في فن الأوبرا الأدباء والمفكرون، وقد استند هؤلاء النقاد في الحكم على وجهات النظر الآتية:
- الألحان لا بد أن تعبر عن الطبقة الوسطى وليس عن الطبقة الأرستقراطية.
- محاولة الحكم على نصوص الأوبرا "الليبريتو" بمعايير النصوص المسرحية بدلاً من الحكم عليها كنصوص معدة لتتلاءم مع تكنيك فن الأوبرا.
- نهج التراجيديات الفرنسية في تناول النص الشعري "الليبريتو" في الأوبرا وأن يتوحد فيها "وحدة الزمان والمكان".

لقد كان لآراء النقاد الموسيقيين والأدباء ووجهات نظرهم المختلفة دور فعال في كل الإصلاحات التي تمت في مسار الأوبرا فيما بعد.

٢) إذا كان النقد الموسيقي له دور فعال لا ينكر في التحول من عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي فإنه يؤخذ عليه أن المعايير والأسس التي استند إليها النقاد في تقييم عصر الباروك أدت إلى سلسلة من اللبس في التمييز بين الغايات والتطلع إلى آفاق جديدة وبين وسائل تحقيق تلك الغايات. مما أدى أيضاً إلى سلسلة متعاقبة من اللبس أنكرت معها أهمية مراعاة الناقد للسياق التاريخي للعمل الموسيقي. فأدت بالتالي إلى إنكار قوة وعظمة موسيقى باخ في عصر الباروك.

٣) لم يكن للنقاد الموسيقيين أي دور هام في مساعدة المؤلفين الموسيقيين المجددين في القرن الثامن عشر والذين سطعت شهرتهم بعد ذلك في العصر الرومانتيكي (هايدن وموتسارت وبتهوفن)

- فموسيقى هايدن كانت أكثر التصاقاً بمشاعر الجمهور العادي، فجاءت سهلة الاستيعاب من الجمهور والنقاد.
- وصل موتسارت إلى قمة إنجازاته الموسيقية دون مساعدة من جانب النقاد الموسيقيين، واختلطت انتقاداتهم بالمدح والقدح، عندما بدأ في تطوير وتجديد أسلوبه الموسيقي وزادت حدة وقسوة النقد لاستخدامه الجديد للتنافر في الهارمونية الكروماتية.
- كما عكست كتابات النقاد الموسيقيين المقاومة اللاإرادية لموسيقى بتهوفن، ونددوا بكل الحداثة في موسيقاه من خلال الإيقاع والتحويلات والانتقالات الموسيقية والهارمونية والديناميكية المشحونة بطاقة متفجرة. وهنا تكمن خطورة أسلوب الناقد الموسيقي في تناوله لهذه التجديدات ووعيه بها، لأنه يمكن من خلالها أن يرصد ويتابع التحولات والتطورات الموسيقية التي يمكن أن يستشف منها واقعاً موسيقياً جديداً.

لذلك يمكن القول إذا كان النقد الموسيقي استطاع اكتشاف الخطوط العريضة في الأساليب والتجديدات الموسيقية لهؤلاء المؤلفين العظام، ولكن النقاد لم يستطيعوا اكتشاف مواطن العبقرية فيهم.

٤) مع نهاية القرن الثامن عشر، طرأ تغيير على أسلوب ونمط المجلات الموسيقية. فقد غاب عن لغة النقد الموسيقي الرصانة التي تميز بها أسلوب النقاد الأوائل، وأصبحت أكثر مرونة لتدخل في مجتمع محبي الموسيقى للطبقة الوسطى. ولذلك يمكن القول بإن النقاد الموسيقيين الأوائل كانوا يسبقون المؤلفين الموسيقيين العظام. ومع نهاية القرن الثامن عشر كان النقاد يقفون خلف المؤلفين الموسيقيين. وسيظل فضل النقاد الموسيقيين الأوائل الذين فتحوا بوابة العصر الذهبي للكلاسيكية. فالمنظومة الإبداعية الموسيقية لا بد أن تواكبها الدراسات النقدية والتي كانت لها اتجاهات قوية في القرن الثامن عشر.

الهوامش

١) جان دالومبير Jean d'Alembert (١٧١٧م-١٧٣٨م): اشتهر كعالم رياضيات.

- دينيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣م-١٧٨٤م): هو من أشهر الموسوعيين الفرنسيين Encyclopédiste حيث كانت الموسوعة آنذاك تعد أعظم مشروع، ونشرت هذه الموسوعة في ٢٨ جزءا من عام ١٧٥١م إلى عام ١٧٧٧م، وكانت محاولة لتعريف العالم بنتائج العلوم الحديثة، وقدرة العقل البشري على حل مشاكل الكون.

٢) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 37

٣) رينيه ديكارت René Descartes (١٥٩٦م-١٦٥٠م): هو من أهم الفلاسفة، إنه المفكر الذي درس الفلسفة، والفيزياء، والرياضيات، قيل إن وضوح الروح الفلسفية الفرنسية أساسها ديكارت التي غزت كل أوروبا في القرن الثامن عشر.

٤) سبينوزا Benedict (Baruch) Spinoza (١٦٣٢م-١٦٧٧م): من أمستردام، ومن مؤلفاته "Man and His Being" و"A Short Treatise on God".

٥) صمويل جونسون من القرن الثامن عشر روائي إنجليزي ومؤلف موسيقي وناقد في القرن الثامن عشر وله رواية موسيقية "خارق للطبيعة" قدمت في لندن (١٧٢٩م).

٦) الراهب فرانسوا راجونيه Abbé F. Raguenet (١٦٦٠م-١٧٢٢م): سافر إلى إيطاليا وتعرف على الأوبرا الإيطالية، واشتعل هذا الصراع بعد تقديم أوبرا "السيدة الخادمة" لـ"برجوليزي" في فرنسا.

٧) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 37.

٨) ماربورج F. W. Marpurg (١٧١٨م-١٧٩٥م): ناقد ومنظر ألماني، عاش في باريس واختلط مع المؤلفين والمنظرين الفرنسيين، ثم رجع إلى ألمانيا واستقر في برلين حتى وفاته؛ من أهم مؤلفاته ثلاثة مجلدات تتناول أسلوب رامو، ومؤلف يشتمل على شرح المقامات الكنسية القديمة، وملخص عن الكونترابونط، وخمسة مجلدات في التاريخ والنقد الموسيقي.

٩) متسلر L. C. Mizler (١٧١١م-١٧٧٨م): ناقد موسيقي، دريس الهارموني والكلافيكورد مع يوهان سبستيان باخ، وأسس مع باخ وهيندل مؤسسة العلوم الموسيقية.

١٠) لقد ورث القرن الثامن عشر الأسلوب الباروكي والعقلانية الكلاسيكية على السواء، وتكمن قوة هذا العصر وضعفه أيضاً في المظاهر المختلفة للباروكية والكلاسيكية، ومن جانب آخر فإن موسيقى باخ والأسلوب الكونترابونطي - الذي بلغ قمته على يد باخ - يعتبران تعبيراً رفيعاً على حيوية عصر الباروك، كما تميز المبدأ الكلاسيكي بتعبير لا يقل حيوية عن العصر السابق، وهو الذي يتمثل في الجانب البنائي لموسيقى هايدن وموتسارت.

- ويمكن اعتبار النصف الأول من القرن الثامن عشر الجزء الرئيسي والمميز لهذا العصر الذي بدأ قبل عام ١٧٠٠م ولم ينته إلا بعد عام ١٧٥٠م.
- كما شهدت الفترة من ١٧٤٠م إلى ١٧٨٠م أهم التغييرات في الأسلوب الموسيقي والذي أثر في التطور الموسيقي وذلك من خلال التدهور البادي في الأوبرا وتزايد الشعور المضاد للأسلوب الكونترابونطي وقلة التقدير لموسيقى باخ، وقد عبر هذا لشعور عن نفسه من خلال رؤى النقاد بأن تكون الموسيقى غنائية الطابع (cantabile) وكذلك من خلال المفاهيم والوظائف الميلودية والهارمونية، وهو ما أدى إلى ظهور الأسلوب الموسيقي "ستيل جالون Style Galant".
- وقد بدأ هذا التحول تقريباً منذ عام ١٧٤٠م، ومن خلال ثلاثة مؤلفين موسيقيين هم:
  - كريستوف فيلبالد جلوك Gluck (١٧١٤م-١٧٨٧م)
  - كارل فيليب عمانويل باخ Bach (١٧١٤م-١٧٨٨م)
  - يوهان شتامتس Stamitz (١٧١٧م-١٧٥٧م)

١١) Graf Max. composer and critic, p. 77.

١٢) Der Ctitische Musikus, 14, 5, 1737.

١٣) جوتشيد C. Gottsched (١٧٠٠م-١٧٦٦م)، كاتب ألماني وأستاذ في جامعة ليبزج، كان اهتمامه منصباً على الأوبرا، له كتالوج صنف فيه المسرحيات منذ عام ١٤٥٠م، وأيضاً المسرحيات التي تشتمل على موسيقى.

١٤) Neueröffnete Musick Bibliothek, 1754.

١٥) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 38.

١٦) لم تظهر مغنيات السوبرانو إلا في أواخر القرن السابع عشر، وكانت أصواتهن النسائية تسند إلى المغنيين "الطواشي" الذين يحتفظون بصفاء أصوات الأولاد (السوبرانو) وبريقه إلى جانب قوة القفص الصدري للرجل.

١٧) Graf. Max., Composer and critic, p. 89.

١٨) Raguenet. Parallèle des Français et des Italiens en ce qui regarde la musique et les opéras.

١٩)سان أفريمو St. Evremond (١٦١٣م أو ١٦١٤م - وتوفي عام ١٧٠٣م). وهو كاتب وروائي فرنسي.
٢٠)بارون فريدريك جريم Baron F. Grimm (١٧٢٣م-١٨٠٧م). كاتب وناقد ألماني عاش واستوطن في فرنسا منذ عام ١٧٥٠م وحتى وفاته اشتغل كرئيس تحرير في مجلة "المراسلات الأدبية Correspondance Littéraire" وكان يفضلها المجتمع الراقي في القرن الثامن عشر، وكان المشتركون فيها معظم الأمراء الألمان والطبقة الأرستقراطية، وكانت المجلة تتضمن مقالات عن العلوم والفن والتطور الاجتماعي وتقارير عن كتب جديدة ونقد لعروض الأوبرا والمعارض الفنية، وهي باختصار تاريخ زمني لكل الأحداث التي شغلت المثقفين خلال فترة ١٧٥٣م-١٧٧٣م.
٢١)كلفت أوبرا باريس بتشيني بتلحين أوبرا "إفيجينا في توريد"، وفي الوقت نفسه كلفت جلوك بتلحين نفس الأوبرا، ولكن بتشيني طلب إعادة كتابة النص الشعري، وعندما عرضت الأوبرا نجحت أوبرا جلوك نجاحا ساحقا، أما أوبرا بتشيني فقد فشلت. ولذلك كان الصراع بين أنصار جلوك وأنصار بتشيني.
٢٢) يوهان فريدريك ريخارت J. F. Reichardts (١٧٥٢م-١٨١٤م)، مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا، وناقد ألماني، كتب اثنين أوبرا، وتنقل ما بين باريس ولندن، ولكنه استقر فيما بعد في فيينا.
٢٣)يوهان فريدريك روخليتس J. F. Rochlitz (١٧٦٩م-١٨٤٢م)، ناقد ألماني، كتب اثنين ليبريتو ونصوص للأوراتوريو والكانتاتا وبعض القصائد التي لحنها شوبرت.
٢٤)كارل فريديريك كرامر C. F. Cramer (١٧٥٠م-١٨٤٨م)، هو من أسرة موسيقية والده J. B. Cramer، وله كتابات جادة في موضوعات موسيقية مختلفة.
٢٥)يوهان نيقولاس فوركيل J. N. Forkel (١٧٤٩م-١٨١٨م)، مؤلف ومؤرخ ألماني، حصل على الدكتوراه ١٧٨٠م، وكان قائد أوركسترا، كتب أول بيبلوغرافيا عن يوهان سبستيان باخ، وله ثلاثة مجلدات في النقد الموسيقي، وكتاب في نظريات الموسيقى، ومجلدان في تاريخ الموسيقى العام، كما ألف اثنين أوراتوريو، وكونشرتو لكلافيير، وصوناتا للهاربسيكورد.
٢٦)الراهب جورج جوزيف فوجلر Abbé G. J. Vogler (١٧٤٩م-١٨١٤م)، راهب ومؤلف موسيقي، منظر وناقد موسيقي، كما درس القانون، واشتغل قائد أوركسترا، وألف سبع أوبرات قدمت في ميونخ، وفيينا، والسويد، كما له مؤلفات في موسيقى الحجرة، وكانتاتا، وموتيت، ومؤلفات دينية، كما كتب مدخل للنظريات والهارموني، ومنهج للكلافيير والباص المتصل.

٢٧)تشارلز بيرني C. Burney (١٧٦٢م-١٨١٤م). مؤرخ إنجليزي وعازف أرغن ومؤلف موسيقي وناقد، وله كتاب في التاريخ العام الموسيقي وبعض الكتب التي تتناول الموسيقى الأوروبية.

٢٨) Scholes A. Percy. The Oxford Companion to Music, p. 267.

٢٩)تشارلز آفيزون C. Havison (١٧١٠م-١٧٧٠م). مؤلف موسيقي وعازف أرغن وناقد موسيقي، اشتهر بكتاباته الموسيقية أكثر من شهرته كمؤلف موسيقي، وكتب حوالي ٥٠ كونشرتو للوتريات والأوركسترا وثلاثة مجلدات للصوناتا والهاربسيكورد والفيولينه.

٣٠)سبازييه J. K. Spazier (١٧٦٠م-١٨٠٥م)، قاد الحملة ضد هايدن، وهو رئيس تحرير "مجلة العالم العصري Zeitung für Elegante Welt".

٣١) Magazin der Musik, 1782.

٣٢) Graf. Max. Composer and critic, p. 133.

٣٣) Ibid., p. 134.

٣٤)المقالة بدون توقيع.

٣٥) Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), 1809.

٣٦) Musikalisches Wochenblatt, 1790.

٣٧) H. C. Koch (١٧٤٩م-١٨١٦م)، ناقد ومؤلف موسيقي ألماني، اشتهر بمقالاته الموسيقية المتنوعة الجادة.

٣٨) Journal der Tonkunst

٣٩) كتب هوفمان في عام ١٧٩٢م مجموعة قصصية وروائية بعنوان "Die Die serapionsbrüder" وتناول في هذه المجموعة تعليقات على أوبرا "هكذا نحن جميعا".

٤٠) Zeitung Der Musik, 1, 4 (April), 1795.

٤١) Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), March, 1799.

٤٢) عندما نشرت هذه المقالات كانت بدون توقيع، ولكن من خلال الدراسات التي تمت لمعرفة اسم صاحب المقال تم التعرف على موزر Mözer، وهو ناقد موسيقي شهير ومعروف في الأوساط الموسيقية في فيينا.

٤٣) (A.M.Z.), June 1799.

٤٤) (A.M.Z.), October, 1799.

المراجع العربية:

١) أحمد أمين: النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢) محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥م.

٣) ستولينتز جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١م.
٤) سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
٥) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧ م.

المراجع الأجنبية:

1) Barzume, Jacque Critical Questions on Music and Letters, Culture and Biography, selected edited and introduced by Bea Friedland, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.
2) Carter Tim. The Oxford Illustrated History of Opera, edited by Roger Parker. Oxford New York, Oxford University Press, 1995.
3) Dean Winton: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, V 5, Macmillan Publishers Limited, 1980.
4) Ellis Katharine: Music Criticism in the Nineteenth Century, France, Cambridge University Press, 1995.
5) Graf Max. Composer and critic, Two Hundred Years of Musical Criticism, the Norton Library, W.W. Norton and Company I.N.C., New York, 1971
6) Haggin B. H A Decade of Music, Horizon Press, New York, 1973.
7) Martin Margot. Saloman Ora Frisberg. Reader's Guide to Music, Theory, Crticisim, Editor Murray Steib, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago and London. 1999.
8) Ru J : The New Grove Books of Opera, Edited by Stanley Sadie, Copyright © Macmillan Press Ltd., 1992.

خصائص أسلوب الأداء الغنائى في قالب القصيدة عند رياض السنباطي وفريد الأطرش

د. ماجدة عبد السميع(*)

تقديم :

تعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء على الإطلاق، إذ كانت أبيات الشعر العربية هي مادة الغناء في جميع العصور. فالشعر أسلوب فخار العرب ومعرض فصاحتهم وفطنتهم ومظهر نبلهم، وهو المرجع القيم الذي يهدي الدارسين عن أسلوب العرب قبل الإسلام وبعده، ولقد صدق رسوله الله ﷺ حين قال : «إن من البيان لسحر وإن من الشعر لحكمة» (٧-٨٩).

والمتتبع لتاريخ الموسيقى العربية يكتشف أن الشاعر في عصور ما قبل الإسلام كان موسيقياً أكثر منه ناظماً للشعر، كما أن أشعار الجاهلية لم تكن لتنظم إلا لتغني، فقد كان للشعر الغنائي معناه وجماله، كما كان له المكانة الأولى قبل أن تعرف أنواع الغناء الأخرى، ومن هنا يمكن القول بأن الشعر والغناء توأمان، وقد اعتبر الشاعر والمغني بمثابة صحافي هذا الزمن (٦-٤٨، ١٢٥).

هذا وقد كان للقصيدة أيضاً أهميتها في عصر صدر الإسلام والخلفاء الراشدين والعصر العباسي مروراً بالعصر الفاطمي وحتى نهاية القرن التاسع عشر. وقد كانت القصيدة الغنائية حتى ذلك الوقت تعتمد على الارتجال شأنها

* أستاذ مساعد بقسم الغناء العربي بالمعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون.

شأن الموال، فلم يكن لها، لحن ثابت وتقتصر على الغناء الديني، حيث كانت تؤدي في حلقات الذكر، إلى أن قامت النهضة الغنائية في مصر فكان أول من أهتم بقالب القصيدة هو عبده الحامولي، الذي أرسى قواعد البناء اللحني المحدد لها، ومن قصائده «**أراك عصى الدمع**» لأبي فراس الحمداني، ثم توالى تطوير القصيدة بدءا بالشيخ سلامة حجازي والشيخ أبو العلا محمد ومرورا بصبري الجريدي ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي ثم فريد الأطرش (**يلاحظ أن هؤلاء العمالقة قد جمعوا بين التلحين والغناء فيما عدا صبري النجريدي كان ملحنا فقط**) ولا نغفل الدور البارز للأداء الغنائي «**لأم كلثوم**» في القصيدة حتى أنه قد أطلق عليها من براعتها مطربة القصائد وأيضا مطربة النحو والصرف. هذا وقد تناولت بعض الأبحاث خصائص الأداء الغنائي العربي لبعض كبار المغنيين في مصر، **ولكن لم تقم دراسة علمية متخصصة** تتناول خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند كل من «**رياض السنباطي**» و «**فريد الأطرش**»، على الرغم من أهمية هذا القالب وأصالته وتميز كل منهما فيه، **ويهدف البحث** إلى التعرف على تقنيات الأداء الغنائي عند كل منهما في قالب القصيدة، وذلك من خلال تحليل أسلوب الأداء الغنائي لقصيدة من أعمالها الغنائية، وذلك لكي يتعرف دارسي الغناء على أسلوب الأداء الغنائي لكل منهما في قالب القصيدة ولذا وضع البحث السؤال التالي :

ما هو خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند كل من رياض السنباطي وفريد الأطرش ؟

ويتقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء :

أ – الإطار النظري .

ب– الدراسة التحليلية .

ج– نتائج البحث .

أ – الإطـــار النظـــري :

مقدمـــة :

المتتبع لنشأة أعلام الغناء العربي في مصر من أواخر القـــرن التاســـع عشر وخلال القرن العشرين، يجد أن رواد فن الغناء العربي قد قادتهم موهبتـــهم وخبرتهم إلى النجاح، وبحكم نشأتهم والمناخ المحيط بهم أيضاً اكتسبوا الخـــبرة والمرونة في أدائهم الصوتي هذا بالإضافة إلى إجادتهم لمنطوق الكلمة المغنـــاة، ونجد البعض منهم قد لجأ إلى صقل موهبته بالدراسة العلمية الجادة، فالموهبـــة وحدها لا تكفي لتحقيق الاستمرارية والنجاح والتميز للصوت الغنـــائي، ومـــن هؤلاء المغنين، «**رياض السنباطي**» و «**فريد الأطرش**» حيث أنهما قد جمعا بين الموهبة والدراسة الموسيقية، فاستطاع كل منهما أن يستخلص لنفسه أسلوب أداء غنائي مميز، وقد قاما بأداء أغلب القوالب الغنائية، ولعل من أهم تلك القوالـــب قالب القصيدة الذي يتطلب الخبرة والمرونة في الأداء الصوتي أي مقدرة المغني على تطويع صوته بما يتناسب مع المغني، لكي ينفذ بأداته إلى أعماق المستمع، هذا بالإضافة إلى الإجادة التامة لمنطوق الكلمة المغناة (**اللغة العربية الفصحـــى**) سواء ممدودة كانت أو مقصورة أو ساكنة إلخ. ولذا ســـوف تعـــرض الباحثـــة السيرة الذاتية لكل منهما ومراحل حياته الفنية ثم نموذج لقالب القصيدة عند كـــل منهما وذلك كمحاولة للوصول لخصائص أسلوب الأداء الغنائي عنـــد «**ريـــاض السنباطي**» و «**فريد الأطرش**».

أولاً: رياض السنباطي (٤-٩) :

ولد «**رياض السنباطي**» في ٣٠ نوفمبر عام ١٩٠٦، في بلده فارســـكور محافظة الدقهلية، وقد كان والده محمد السنباطي يعمل مغنياً وملحناً وعازفاً على العود، وقد كانت فرحته كبيرة بمولد أبنه لأنه جاء بعد أن رزقه الله بثماني بنات وقد أسماه «**محمد رياض**»، ويرجع نسبة إلى سنباط بسبب نزوح جده من كفـــر سنباط واستقراره في فارسكور، وقد كان والد رياض الســـنباطي ينتقـــل بيـــن

المحافظات للغناء في الموالد والأفراح، ثم سرعان ما نزح إلى المنصورة سعياً وراء الرزق ولسد احتياجات الأسرة الكبيرة.

مرحلة التعلم (١-٢٠: ١٧) :

تفتحت أذن «**رياض السنباطي**» على غناء والده الشيخ «**محمد السنباطي**»، الذي كان يحفظ ثروة كبيرة من الألحان والأغاني الصوفية والموشحات والأدوار لكبار مطربي ذلك العصر مثل أدوار الشيخ محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب، وأدوار محمد عثمان والحامولي. وفي سن الثامنة ألحقه والده بكتاب الشيخ على موسى بالمنصورة لحفظ القرآن الكريم، ولكنه لم يكن مقبلاً على العلم، إذ كان ذهنه منصرفاً إلى الغناء الذي عاش في أجوائه سواء في منزل الأسرة أو في أثناء طريقة إلى الكتاب، حيث كان يستوقفه صاحب محل لصناعة الآلات الموسيقية (**الأسطى حسن**) وهو يغني على عودة، فكان يشعر بسعادة وسرعان ما يعود لمنزله لكي يقوم بتجربة ما استمع إليه على عود والده. وحين بلغ التاسعة من عمره توطدت علاقته «**بالأسطى حسن**»، وكان يقضي النهار معه يستمع لغنائه وعزفه، فيتخلف عن الذهاب للكتاب. وفي سن لعاشرة أصيب «**رياض السنباطي**» بمرض في عينه ترك على أثرة الكتاب، وقد استغل ذلك في محاولة إقناع والده ليسمع له بالذهاب معه للغناء في الموالد والأذكار، وقد كان والده على دراية كاملة بموهبته، حيث قد استمع إلى غنائه من قبل وهو يؤدي أغنية من تلحين والده (**ناح الحمام**)، [(١-٩، ١٠)] وقد وافق على طلبه بشرط أن يحفظ القرآن الكريم والقصائد الدينية والمدائح النبوية، مقابل إعطائه دروس في العود بينما أخذ والده يلقنه بعض الموشحات والأدوار، ولما اطمأن والده إلى مقدرته الفنية أخذه معه لإحياء سهراته ولياليه الدينية، سواء في المنصورة أو البلدان المجاورة، وقد كان يغني الأدوار الموشحات التي حفظها عن والده، وقد لقي السنباطي الصغيرة كل الإعجاب والتشجيع من جمهور لمستمعين حتى أطلقوا عليه «بلبل المنصورة» وقد كان عمره لا يتعدى الثالثة

عشر من عمره في ذلك الوقت. وقد ظل يشارك والده في إحياء تلك الليالي عدة سنوات، اكتسب خلالها الخبرة والمران والمعرفة (الثقافة الموسيقية التقليديـــة). وفي تلك الفترة أيضا كانت أولى محاولاته في تلحين وغناء القصيدة **(يا مشـوق البسمات) للشاعر على محمود طه** وقد كانت تلك السنوات من أسعد أيام صباه. وقد مرض السنباطي مرة أخرى بمرض التيفوئيد وطال مرضه، وبعد الشـــفاء شعر بأن المرض قد أفقد صوته كثيرا من طراوته ونعومته [١-٢٤، ٢٥]، وتــرى الباحثة أنه ربما كان هذا وراء قلة إنتاجه الغنائي كمغني وعدم مشـــاركته فـــي الحفلات العامة وذلك لأنه منذ صغره قد نشأ على التميز.

انتقاله إلى القاهرة [١-٢٦، ٢٧] :

كان لرياض السنباطي رحلات قصيرة إلى القاهرة شاهد خلالها مطربي ذلك العصر عن قرب مثل صالح عبد الحي، المهدية، عبد اللطيف البنـــا وأدرك أن مكانه بين هؤلاء العمالقة وليس في المنصورة وفي عام ١٩٢٨ انتقــل مـــن المنصورة ونزل ضيفا على عمه أحمد السنبطي، وقد كان مغنيا وعازفا علـــى العود وكان له ولدين يعزفان على القانون همـــا فريـــد الســـنباطي ورمضـــان السنباطي.

الثلاثينات من القرن العشرين [١-٣٥، ٤٤] :

وفي عام ١٩٣٠ تقدم للالتحاق بنادي الموسيقى الشرقي **(معهد الموسيقى العربية حاليا)** ولكنه لم ينجح كتلميذ ولكن قبلته اللجنة كأستاذ للعود في المعـــهد، وسرعان ما أثبت وجوده في شتى فروع الموسيقى من تدوين وحفظ لكثير مـــن الموشحات والأدوار، حتى أنه قد اسند إليه قيادة فرقة الموشحات، وقـــد نســب رياض السنباطي ذلك النجاح إلى والده في المقام الأول، كما شارك بتلحين أغنية في أول فيلم غنائي في مصر **(أنشودة الفؤاد)** للمطربة نادرة، تعاقدت شـــركة أو ديون معه ليكون مسئولا فنيا للشركة وملحنا وعازفا على العود في تختها، وقـــد كان الفنان الموسيقار مدحت عاصم هو من رشحه لذلك كما عهدت إليه الشـــركة

بتلحين مجموعة كبيرة من الأغاني لمطربيها ومن بينهم نجاة علي وعبد الغني السيد، كما لحن لمنيرة المهدية عد من الأوبريتات منها (أدم وحواء)، وقد كان له السبق في تلك الفترة في تلحين الأغاني الدينية بعيداً عن طرق الغناء الديني القديمة الموروثة، فانتقل بالأغنية الدينية إلى مناخ أكثر تطوراً وتجلى ذلك في أغنيتي «**قيام الحجاج، أمتى تعود يا نبي**» غناء أحمد عبد القادر.

- ١٩٣٣ قام بالعزف مع تخت محمد عبد الوهاب في فيلم «**الوردة البيضاء**» بطولة محمد عبد الوهاب وقد قام «**رياض السنباطي**» بدور صغير كعازف على العودة. كما بدأ تعاونه مع الإذاعة المصرية عام ١٩٣٥ عازفاً على العود ثم مغنياً ومحلناً فقام بتلحين وغناء عدداً من القصائد، وقد تفوق فيها وذلك يرجع إلى نشأته الدينية والبيئة الفنية التي نشأ فيها، كما قام بالتلحين في أول فيلم لأم كلثوم (**وداد**) ثم فيلم «نشيد الأمل»، وقد ظهر جلياً تفوق السنباطي في تلحين القصائد منذ أواخر الثلاثينات، وذلك بفضل استيعابه وفهمه الدقيق للمعاني، وتعتبر القصائد التي لحنها السنباطي لأم كلثوم وغيرها وما غناها بصوته، إيذاناً لبداية عصر جديد في تلحين وأداء القصيدة في الغناء العربي وفيما يلي إنتاجه من القصائد في مختلف المراحل وهي على سبيل المثال (٣-١٣٩: ١٥١).
- ألحان أداها بصوته (**أشواق – فجر – أه لو تدري**)، ألحان لأسمهان (**أيها النائم – حديث عينيك**).
- ألحان لأم كلثوم (**سلو كئوس الطلا – أصون كرامتي – أكاد أشك – الأطلال**). كما غنت له وردة «**لا تودعني حبيبي**»، وغنت سعاد محمد ومن ألحانه «**انتظار**» كما غنى له الكثير من المغنيين، وله أيضاً رصيد من المؤلفات الموسيقية مثل (**لونجا رياض – رقصة شنغهاي**).
- فارق الحياة في ٩ سبتمبر عام ١٩٨١.

ثانياً: فريد الأطرش (٣-١١) :

ولد فريد في عام ١٩١١، والده هو لأمير«**فهد الأطرش**» ووالدته هي الأميرة «**علياء المنذر**»، وقد انتقلت الأسرة من جبل الدروز في سوريا إلى بيروت عندما أختار الفرنسيون الأمير «**فهد الأطرش**» ممثلاً لطائفة الدروز في لبنان، وبمجرد أن بدأت المواجهة بين الفرنسيين والدروز ترك الأمير «**فهد الأطرش**» أسرته في بيروت لينضم إلى صفوف المقاومة الدرزية في الجبل، وخشيت الأم على نفسها وأطفالها الثلاثة «**فؤاد – فريد – آمال**» (**أسمهان**) من انتقام الفرنسيين فسافرت بهم إلى مصر عام ١٩٢٣، وفي مصر تبدل العز فاقه، ودخل الأولاد الثلاثة المدارس الفرنسية (**مجانية**) تحت اسم مستعار خشية انتقام الفرنسيين، فالتحق فريد بمدرسة الفرير ولكنه أهمل دراسته ففصل، فألحقته والدته بمدرسة الروم الكاثوليك فحصل على الشهادة الابتدائية، هذا وقد أقامت العائلة في حي السكاكيني بالقاهرة واضطرت والدتهم (**وقد كانت ذات صوت جميل وتعزف العود**) إلى احتراف الغناء في الحفلات العامة والخاصة حتى توفر لعائلتها حياة كريمة، كما خرج أولادها للعمل، ومنهم فريد الذي التحق بالعمل في محل مقابل أربعة جنيهات وعندما يقوم بتوصيل الطلبات للزبائن يحصل على مثل هذا المبلغ (٢-٢٧٩).

أولاً: بداية التكوين الفني :

أ – **مرحلة الطفولة** : بحكم مولده في جبل الدروز فاستمع منذ طفولته إلى الحداء البدوي على نقرات الطبول ورعشات الدفوف.

ب- ذهابه إلى تركيا مع والده عندما كان يعمل حاكماً في القضاء لمدة أربع سنوات، فرسخت في ذهنه ألوان الموسيقى التركية الشعبية ومنها التقليدية.

ج- عندما تولى والده زعامة طائفة الدروز في بيروت كان يستمع إلى الميجانا والعتابا، فاختزنها في ذاكرته وكان ذلك بحكم موهبته (٥-٢٨٨). وكان من الطبيعي أن يتعلم الكثير من والدته «**علياء المنذر**» فهي تنحدر من أسرة

ذات نزعة فنية فكانت ذات صوت جميل، وتعزف أيضاً على العود فحفظ فريد عنها الكثير من الألحان الغنائية الشامية والمصرية حيث كان يرافقها في الحفلات التي كانت تحيها، كما كان بيت الأطرش ملتقى الفنانين أمثال **«داود حسني»** و **«فيد غصن»** و **«القصبجي»**، فكان من الطبيعي أن يستفيد فريد من خبرة وعلم هؤلاء العمالقة، وقد كان **«فريد غصن»** وهو ملحن وعازف بارع في العود **(لبناني الجنسية)** أول من توسم في فريد الأطرش احتمالات النبوغ في التلحين والعزف على العود (٣-٢٧٣). كما تأثر فريد بالمطرب محمد العربي فأخذ عنه أداء الموال، الذي أصبح فيما بعد من سمات الأداء الغنائي عند فريد الأطرش وعاملاً من عوامل نجاحه كمطرب (٥-٢٨٩).

هـ- تأثر فريد بأداء التراتيل الكنائيسية التي كان يؤديها في فرقة المرتلين في مدرسة **(الفرير)** ثم مدرسة الروم الكاثوليك في مصر، وقد أثبتت الأبحاث العلمية السابقة أن أداء التراتيل الكنائيسية قد لعب دوراً كبيراً في تربية صوت بعض عمالقة الغناء العربي **(أسمهان – وديع الصافي – فيروز – وغيرهم)** (٦-٣٣١).

ثانياً: المراحل الفنية :

المرحلة الأولى : «الممارسة العلمية» :

غنى وهو طفل صغير بقاعات الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة، وذلك لجمع التبرعات للثوار الدروز والسوريين ضد الاحتلال الفرنسي، وكان هذا سبباً مباشراً في احترافه للغناء فيما بعد عند بديعة مصابني كما دخل معهد فؤاد للموسيقى وتلمذ على يد **«رياض السنباطي»** في العزف على العود وعمل كعازف عود مع المطرب **«إبراهيم حمودة»** في الأفراح (٥-٢٩٠)، وفي تلك المرحلة ألتحق **«فريد الأطرش»** عام ١٩٢٩ وهو في سن الثامنة عشر بالعمل في صالة ماري منصور بشارع عماد الدين بالقاهرة، ثم قدمه داود حسني إلى

بديعة مصابني فعمل في صالتها كعازف للعود وكان يغني أيضاً مع المجاميع الصوتية ويشارك في تمثل الاسكتشات الغنائية الفكاهية التي تتقارب في إطارها العام من الأوبريت، ثم أصبح بعد ذلك منافساً للمطرب «**إبراهيم حمودة**» ومقلداً للمطرب «**عبد اللطيف البنا**»، وكان بحكم عمله في صالة بديعة يشاهد الفرق الاستعراضية الأجنبية الوافدة لمصر فأكتسب منها الخبرة التي أهلته فيما بعد لدخول عالم السينما بالأفلام الاستعراضية التي كانت من أهم أسباب نجاحه فيما بعد. وفي تلك الأثناء أيضاً بدأت المحطات الأهلية تبث له بعض الأغاني ومنها «**يا ريتني طير لأطير حواليك**» من ألحان يحيى اللبابيدي (**فلسطيني الجنسية**) الذي حضر لمصر بدعوة من بديعة مصابني للعمل في فرقتها لمدة شهرين، فأستأذنه فريد في غناء تلك الأغنية فأصبحت أول أغنية خاصة به ولفتتت إليها الأنظار، فقد كان تعرف **فريد الأطرش** على «**مدحت عاصم**» (**ملحن – المدير الفني للإذاعة عام ١٩٣٤**) سبباً مباشراً في تقديمه كعازف على العود للإذاعة ثم كمطرب، كما قام بتلحين أكثر من أغنية لفريد الأطرش منها «**كرهت حبك – تانجو ميمي – رومبا**» (**من يوم ما حبك فؤادي**) «**وقد استفاد فريد من خبرة** «**مدحت عاصم**» وتمكنه في العلوم الموسيقية، فبدأ يحلن لنفسه ومن تلك الأغاني «**بحب من غير أمل – أفوت عليك بعد نص الليل**».

المرحلة الثانية : « الأغنية السينمائية » :

عام ١٩٣٩ بدأت تلك المرحلة بفيلم «**انتصار الشباب**» مع أخته اسمهان، وقد كانت أغنيات الفيلم من ألحانه وأدائه وكان هذا بمثابة جواز سفر لعالم الأوبريت الغنائي السينمائي، فقد مزج فريد في ألحان هذا الفيلم بين الإيقاع البدوي الشعبي وموسيقى الفلكلور الأسباني، **ومن أهم تلك الأوبريتات الغنائية :**

- أوبريت «بساط الريح» من فيلم آخر كذبة (**عمل ذات مضمون قومي**).

- **أوبريت «قمر الزمان» من فيلم (متقولش لحد)، أوبريت «فارس الأحلام» من فيلم (لحن حبي) وقد قام فريد الأطرش ببطولة واحد وثلاثون فيلماً بدأت بفيلم انتصار الشباب وانتهت بفيلم نغم في حياتي.**

المرحلة الثالثة : « مرحلة النضوج النفي » :

في تلك المرحلة قام تلحين وأداء أغنياته الناجحة التي تركت آثراً كبيراً في مستمعي **فريد الأطرش** مثل حلن **(الربيع – أول همسة – سألني الليل – أخ)** وقد كان مطرباً جماهيرياً تميز بالحضور المسرحي، وهذا جعله يبدع في الارتجال الفوري والموال والتقاسيم على آله العود لإرضاء الجمهور، كما قدم في تلك المرحلة ألحاناً ناجحة لغيره من المطربين **(اسمهان – وديع الصافي – محرم فؤاد – وردة – صباح)** وقد كان **فريد الأطرش** يتميز بنبرة حزينة في صوته، وطابع مميز كان حصيلة البيئة والنشأة والوراثة وذلك واضحاً في أعماله الغنائية التي تأثر فيها بالتراث الشعبي المصري والشامي والبغدادي والفلامنكو الأندلسي العربي (٥-٢٩٢). وقد أدى معظم قوالب الغناء العربي ما عدا الدور والموشح كما أهتم بالأغنية الاستعراضية والشعبية والثنائيات **(ديالوج)**، كما لحن القصائد بالأسلوب التقليدي مثل قصيدة «**عشت أنت**»، «**أضنيتني بالهجر**» من أشعار بشارة الخوري وقصيدة «**عدت يا يوم مولدي**» أشعار كامل الشناوي وقد تغنى فريد للقومية العربية مثل أغنية «**المارد العربي**» وأغنية لرفض الهزيمة في ١٩٦٧ «**انتباه**»، وأغنيته الشعبية «**سنة وسنتين**» وأغنية «**يا أسطى سيد**». وقد نالت أعمال «**فريد الأطرش**» أعجاب الموزعين في الخارج مما حفزهم على توزيع ألحان بعض أغنياته ومقطوعاته الموسيقية مثل أغنية «**زينا زينا – يا جميل يا جميل – أنا واللي بحبه – وياك وياك – نورا وغيرها**». وقد احتفظ «**فريد الأطرش**» بشخصيته اللجنة والغنائية قرابة نصف قرن، ورحل عن الحياة في ٢٦ ديسمبر سنة ١٩٧٤.

ثانياً: الدراسة التحليلية (رياض السنباطي) :

من خلال تتبع نشأة رياض السنباطي ومراحل حياته الفنية، ترى الباحثة أنه استخلص لنفسه أسلوب أداء يتوافق مع إمكاناته الصوتية، ومن خلال تتبع مراحل حياته الفنية نجد أنه قد قام بأداء القوالب الغنائية المختلفة منذ صغره ولكنه شيئاً فشيئاً أهتم بشكل خاص بالقصيدة تلحيناً وغناءاً، وهي من أقوى القوالب الغنائية على الإطّلاق وقد كانت له بصمة واضحة فيها ذلك القالب، ولذا سوف تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي للقصيدة عند **«رياض السنباطي»** وذلك من خلال التحليل الغنائي لأحد أعماله وهي قصيدة **«فجر»** وذلك للوصول إلى خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند **«رياض السنباطي»**، وسوف تعتمد الباحثة في التحليل الغنائي لكل من **«رياض السنباطي وفريد الأطرش»** على النقاط التالية :

١- المساحة الصوتية الخاصة بكل لحن.
٢- التحكم في عملية التنفس.
٣- استخدام مناطق الرنين الصوتي في الغناء.
٤- مراعاة مخارج الحروف العربية.
٥- التعبير الغنائي «استخدام الظلال» Nuance.

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند رياض السنباطي من خلال بعض النماذج الغنائية لقصيدة (فجر) :

نوع القالب : قصيدة **المؤلف :** أحمد فتحي
الملحن والمؤدى : رياض السنباطي **المقام :** راست على درجة الجهاركاه
الميزان : **الضرب :** الوحدة الكبيرة، المارش
البحر الشعري للقصيدة : مجزوء الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن)
المساحة الصوتية : من درجة البوسليك (مي)
درجة جواب البوسليك (مي ١)



شكل رقم (١)

مساحة صوت رياض السنباطي في قصيدة « فجر »

النموذج الأول : النص الشعري من «البيت الأول : البيت الخامس»

من ١٢ً ٣/ ٣٧

كل شيء راقصُ البهجـــــ ∴ ـــة حولــى هــا هنـــا
أيها الســـاقى كمـــا شـئت ∴ اســـقنا ثـــم اســـقنا
وأمـــلأ الدنيـــا غنـــاءاً ∴ وبــــهاءاً وســــــناءً
نســينا كيــف لا ننســـى ∴ أغـــاريد المنــــى
علنــا أن يعــرف النـــوم ∴ هنــــا أعيننـــا



شكل رقم (٢)

الأداء المتصل – القفزات – الرباط – حروف المد

- م ١٢[٣] : ١٦[٢] بدأ الغناء مستعرضاً لجنس بياتي النوي ومن م ١٦[٢] : ٢٠ راست على الجهاركاه.
- أحتوى النموذج على قفزات صاعدة وهابطة أداها بنعومة وبدون ضغط على الدرجة الصوتية العليا من المسافة، وقد بدأ الغناء بفقرة رابعة تامة صاعدة من درجة الجهاركاه (فا) : إلى درجة العجم (سي)، والقفزات تحتاج إلى مقدرة ذهنية مع الإحساس والتخيل للدرجة الصوتية قبل أدائها (Innerhearing) ولقد راعى الأداء المتصل فحافظ على الخط الغنائي.
- م ٢٧ أداؤه لحرف المد بإيقاع كان بدقة وقد راعى لإظهار التتابع اللحني (Sequence) وضرورة الضغط القوي (Accent) مع بداية كل نوار لإعطاء الحيوية للأداء أثناء الهبوط.
- استغل تكرار الرباط في أداء الزغردة اللحنية (Tril) للتعبير عن المعنى كما في كلمة **راقص – بهجة** واستغل التنويع عند أداء حروف المد في الإعادة أكثر من مرة (**هاهنا – اسقنا – سنا**).
- حرص على عدم انزلاق صوته إلى منطقة الزور عند أداءه للحروف الحلقية مثل (**أ – هـ – ع – خ – ح – غ**) وذلك بأداء تلك الحروف بخفة وبدون ضغط.
- م ٢٩[٣] قام بعمل "Portamento" كتراخي في الأداء مقصود للتمهيد لأداء البيت الرابع بشكل أكثر تواصل مع اللحن كما انتقل من رنين الصدر إلى رنين الرأس بحرفية.
- مراعاته للدقة وعدم التطريب في أداء التقسيمات الداخلية لكلي لا يبتعد عن المعنى.
- م ٢٩[٤] : م ٣٤[٢] احتوى على نغمات ذات رباط ذمنمي وأحرف مد طبيعية فكان يشبع أداء أحرف المد وقد أداء التعبير الديناميكي من قوة (F) وضعف (P).

- يلاحظ في النموذج السابق تجوله بين مناطق الرنين المختلفة بسهولة.
- م ١٦[٣] : م ٢٠[٢] راعى تساوي قوة الصوت في التسلسل السلمي الصاعد والهابط وأداؤه متصل.
- أعطى لكل حرف حقه من مد وسكون وخاصاً ضبطه لآخر كلمة في كل عبارة، وإظهاره القلقة في «**راقص – الدنيا**» وأيضاً لإظهار الغنة في «**ثمّ – النوم**»، وإظهار التنوين في «**شيئ**».
- استخدام أسلوب الميلزما (Mellzma) في كلمة «**سنا**» وهي مجموعة نغمات مختلفة الإيقاع تؤدي إلى مقطع لفظي واحد.
- نهاية م ٣٧ انتقل بدون قوة مفتعلة من الأداء الموقع إلى الأداء الحر في «**هنا**»، بأداء متصل (Legato) فحافظ على الخط الغنائي وكان يجول في المسار اللحني لجنس راست الجهاركاه.
- تجلى أثر نشأته الدينية في أدائه لكلمة أعيننا في نهاية النموذج، فكان أداءه صوفياً أكثر منه تطريبياً.
- م ٣٧ قام بعمل ضغط (Accent) في كلمة «**هنا**» لإظهار حلية الاتشيكاتور (Accia catura).
- النموذج به سكتات بين العبارات إلا أنه حافظ على عدم تسرب هواء الزفير فلم يتغير لون الصوت.

النموذج الثاني : من م٤٤[٢] : م ٥٨ من البيت السادس حتى العاشر ثم أداء حر

ذهبت الأمس بما	∴	راعَ ويومي ذهبا
يُسرع الليلُ فراراً	∴	من هتافات الربا
وجبنُ الغدِ يُلقى	∴	عن سماه الحُجُبا
باعثاً في جانب	∴	الأفق بشيراً محسناً
تسبق النورَ خطاه	∴	قبلما يبدو لنا



شكل رقم (٣)

السلم الصاعد والهابط – اختلاف النسيج اللحني

النموذج السابق يدور في مسار لحني حول مقام النهاوند على درجة الجهاركاه.

- م ٤٤ : م ٤٦ حافظ على استمرارية الخط الغنائي فكان الأداء متصلاً على الرغم من بدء النموذج بنغمة حادة (الكردان – دو[1]) واختلاف النسيج اللحني، وقد ساعده على ذلك استخدامه للتنفس العميق، الذي يعد بمثابة القوة الدافعة التي يستند عليها الصوت البشري أثناء الغناء.
- الكروش الأخيرة م ٤٨ : م ٥٠[٢] تتابع نغمي هابط (Sequence) ولم يؤثر الضغط (Accent) في بداية كل نوار على قوة الصوت في النغمة التي تليها.
- م ٥٠[٣] : م ٥١[١] تسلسل سلمي صاعد وقد تدرج صوته في القوة، ولم يقم بدفع الصوت مرة واحدة.
- م ٤٨ : م ٥١ راعى تساوى قوة الصوت عند أداء "Phrase" صاعد وهابط والأداء متصل (Legato).

- انتقل بخفة من الأداء الموقع إلى الأداء الحر.
- الأداء الحر كان خالياً من الحليات وأيضاً نهاية العبارات وذلك غير معتاد في هذا النوع من الأداء الذي دائماً ما يلجأ المغني لإظهار مقدرته على التطريب، ولكن السنباطي أظهر تلك المقدرة بدون الاستعانة بالزخارف اللحنية فأعطى للمستمع الطرب النفسي بأدائه الرومانسي.
- أدى قفزة خامسة تامة صاعدة في كلمة **(لنا)** في نهاية النموذج بخفة وليونة.
- أجاد الانتقال من أماكن الرنين المختلفة، كما لم يتغير لون الصوت بعد استخدامه للنفس الخاطف أو السكتات أو اللزم الموسيقية.
- بالنسبة لمخارج الحروف العربية فقد أتقنها فراعى الغنة في كلمة «**فواراً من**»، والإخفاء في كلمة «**باعثاً في – عن سماه**» والغنة في «**بشيراً محسناً**» والقلقلة في كلمة «**الأفق – يلقي**».

النموذج الثالث : الأبيات الشعرية من ١٧ : ٢٠ أداء حر ثم أداء موقع
**مزن		مارش**

آه من قلبي وما ∴ يعتادهُ من ذكرياتي
أبداً يشقي بماضي ∴ من رؤى العمر وآتي
لا أنا أسلوا مانيا ∴ ولا الحظ يواتي
يا نديمي لاحت الشمس ∴ فقم وأمضي بنا
فعل الدهر أن ∴ يغفل عن موكبنا



شكل رقم (٤)

التقسيمات الداخلية – النغمات الممتدة

- بداية النموذج أداء حر للبيتين ١٧ ، ١٨ كان الغناء في مقام السوزناك على الجهاركاه.
- بدأ الغناء بكلمة «أه» من درجة رى' **(شهناز)** مستخدماً رنين الرأي، وقد احتوى على تقسيمات داخلية قام بأدائها بوضوح ثم لازمة موسيقية وعودة مرة أخرى للأداء الحر بكلمة «**أبداً**» بنغمة تبدأ من رى' **(شهناز)** بتقسيمات داخلية أيضاً ويبقى الرنين الرأسي وقد كان الأداء متصل برغم اختلاف النسيج اللحني ووجود لزم موسيقية، وقد استخدم أسلوب المليزما في حرف المد في كلمة «**ماض**».
- قام بعمل ضغط (Accent) على بعض حروف الكلمات في الأداء الحر لإعطاء الحيوية للأداء.

١- تحول من الأداء الحر إلى الأداء الموقع بميزان باستخدام (Portamento) كتراخي في الأداء مقصود ليصل بين نهاية عبارة وبداية عبارة أخرى فجاء غنائه ناعماً حالما متصلا.

٢- أظهر المؤدي القلقة في «**يشقى – فقم**» كما أظهر الأضغام بغنة «**فقم وأمضي**».

٣- أدى قفزة الثالثة الصاعدة والهابطة في كلمة «**وأمضي**» بنعومة فحافظ على الخط الغنائي وتنميته.

- كان أداء المؤدي للبيت ١٩، ٢٠ تعبيرياً أكثر منه تطريبياً.
- لجأ إلى استخدام الرباط الزمني بين النغمات أكثر من استخدامه للزخارف اللحنية والإيقاعات الداخلية، فكان أداء السنباطي في القصيدة يهدف إلى الطرب النفسي وليس إلى التطريب فقط.

الدراسة التحليلية (فريد الأطرش) :

تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند **فريد الأطرش** من خلال قصيدة «**أضنيتني بالهجر**» وذلك للوصول إلى خصائص أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عنده.

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عند فريد الأطرش من خلال بعض النماذج الغنائية لقصيدة (أضنيتني بالهجر) :

نوع القالب : قصيدة **المؤلف :** بشارة الخوري

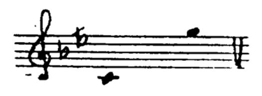
الملحن والمؤدى : فريد الأطرش **المقام :** بياتي – المزان

الضرب : الوحدة الكبيرة **البحر الشعري للقصيدة :** بحر الرجز

(مستفعلن مستفلن مستفعلن مستفعلن مستفلن مستفعلن)

المساحة الصوتية : من درجة الراست (دو)

درجة جواب البوسليك (صول ١)



شكل رقم (٥)

المساحة الصوتية لفريد الأطرش في القصيدة

النموذج الأول : من م ١٢ : م ٢٥

أضنيني بالهجر ما أظلمــك ∴ فارحم عس الرحمن أن يرحمـك



شكل رقم (٦)

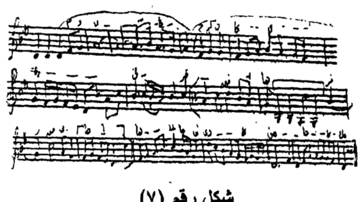
القفزات - الحليات

- بدأ اللحن بمقدمة موسيقية من م ١ : م ١١[٤] من مقام البياتي.
- بدأ الغناء بفقرة من درجة الدوكاه إلى النوي (٤ت) بدون ضغــط علــى الدرجة العليا فجاء الأداء متصلاً، ثم لزمة موسيقية وقام بإعادة «**أضنيتني بالهجر**» مرة ثانية ولم يتغير لون صوته، والنموذج به قفزات أخرى على سبيل المثال قفزة ثالثة صاعدة في م ١٧ حيث اللزمة الموســيقية علــى درجة الدوكاه وغنى من درجة الحسيني في مقطع « ما » وهذا يحتــاج إلى تخيل للنغمة أي للسمع الداخلي Inter Hearing).

- م ٢٤ استغل أحرف المد في مقطع (ما) بعمل زغـــردة، وأيضـــاً حليـــة ثلاثية (Grupetto) وهي منتشرة في موسيقانا العربيـــة، وقـــد أداها بخفة ورشاقة كما راعى الضغط القوي على الحلية، ولكن لم يفصلها عن النوتة الأصلية، ويلاحظ وضوح وقوة الركوز في نهاية كل عبـــارة غنائية كلمة ولحناً.

النموذج الثاني : من م ٣٥ : م ٥٣

مولاي حكمتك فى مـــــهجتى ∴ فارفق بها يفديك مـــن حكمـــك



شكل رقم (٧)

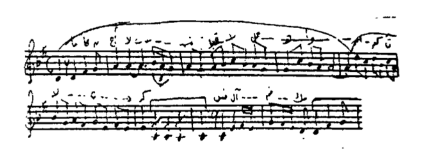
الأداء المتصل – السلم الصاعد والهابط

- في بداية الغناء أدى حرف المد وهو على درجة صوتية واحـــدة طويلـــة (الحسيني) بدون ارتعاش (Vibration) وقـــد راعـــى ضبـــط النغمـــة الصوتية.
- م ٤٥ ، ٤٦ [٢٠١] قفزة ٣ هابطة ثم رابعة تامة صاعدة كان الأداء ناعمـــاً ومتصلاً.
- راعى عند أداءه للنغمات السلمية الصاعدة التدرج في القوة (Crescendo) ولم يدفع بصوته مرة واحدة كما أدى النغمات الموسيقية بدون تقسيم فجـــاء الأداء متصل (Legato).
- م ٤٩ راعي الأداء المتصل في التسلسل النغمي الهابط.

- م ٤١[٣] راعى عدم انزلاق الصوت إلى منطقة الزور عند أداء المد بالياء في «**في مهجتي**».
- يلاحظ تدرج الصوت مع بداية كل عبارة من اللين للشدة (Cresendo) والعكس.
- م ٤٣ أدى الحلية الثلاثية (Grupetto) بخفة ونعومة.
- أعطى للمستمع الإحساس العميق بالطرب وطابع المقام وذلك باستخدام للنغمات المتجاورة صعوداً وهبوطاً فهي تعطي عنصر التطريب أكثر من القفزات اللحنية مثل **أضنيتني بالهجر – ما أظلمك – مولاي – حكمتك في مهجتي**، كما أعطى لكل حرف حقه من مد (**مولا**) وسكون (**حكمكَ**) وإظهار بدون غنة (**منْ حكمك**) وقلقلة (**فأرفق**).

النموذج الثالث : من م ٦٩ : م ٧٣

ما كان أحلى قبلات الهوى ∴ إن كنتَ لا تذكرُ فسأل فمكَ



شكل رقم (٨)

التتابع اللحني (Sequence)

- م ٦٩ : م ٧٣ قام بعمل (Portamento) كتراخي في الأداء كتمهيد للإعادة مرة أخرى، وكان الداء ناعماً ومتصلاً، وقد أدى التتابع النغمي الهابط (Sequence) أداء سليماً بعمل ضغط على بداية كل نوار ولم يتغير لون الصوت أو قوته.

النموذج الرابع : من م ٨٩ : م ١٠٨ « مقام راست »

تمر بى كأننى لم أكنَ ثغــرِكَ ∴ أو صـــدركَ أو معصمـــكَ



شكل رقم (٩)

الأداء المتصل – الضغط القوي

- حافظ على عدم تغير لون صوته على الرغم من وجود لزمات موسيقية وسكتات بين العبارات، وذلك لحرصه على عدم تسرب هواء الزفير.
- الأداء المتصل في عبارة **(تمر بي كأنني)** وقد راعى عمل ضغط **(Accent)** في كلمة **(كأنني)** على بداية كل نوار، وأيضاً عند أداء إيقاع في م ١٠١ وذلك لإعطاء الحيوية في الأداء المتصل، كما انتقل بين أماكن الرنين المختلفة بمرونة فحافظ على استمرار الخط اللحني والأداء المتصل، كما يلاحظ الأداء المتنوع للكلمة الواحدة.
- يلاحظ عمل ضغط **(Accent)** على الانتشكياتورا المنفردة وعلى الحلية الثلاثية ولم يؤثر الضغط على قوة الصوت، كما أدى النغمات الحادة بدون قوة مفتعلة فحافظ على وضع الصوت أثناء الهبوط ولم ينقص من قوته كما ساعد على تنمية الخط الغنائي.

- مخارج الحروف واضحة فقد ضبط آخر كل كلمة وراعي الإخفـــاء فـــي كلمة (اكن ثغرك).

النموذج الخامس : من م ١١٢ : م ١٢٥

لو مر سيفٌ بيننا لـــم نكـــن ∴ نعلم هل أجرى دمى أم دمـــك

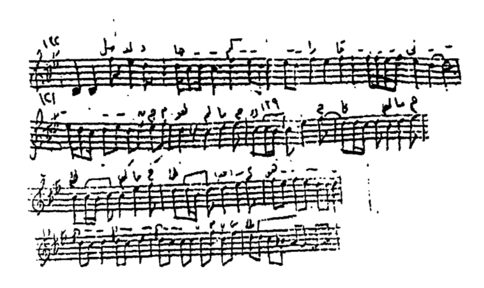


شكل رقم (١٠)
الاتشيكاتورا المنفردة

- يلاحظ وجود الأتشيكاتورا المنفرة أكثر من مرة كنـــوع مـــن الزخرفـــة اللحنية، وقد قام بعمل ضغط على الحلية **(Accent)** وأداها بسرعة وخفة ولم يفصلها عن النغمة التي تليها.
- م ١١٨ : م ١٢٣ حافظ على استمرار الخط اللحني بالرغم مـــن طـــول الجملة الغنائية، وأيضاً لم يتغير لون صوته بالرغم من اختلاف النســـيج اللحني.

النموذج السادس : من م ١٣٣ : م ١٤٥

سل الدجى كم راقنـــى نجمــه ∴ لما حكى مبســـمه مبســمك



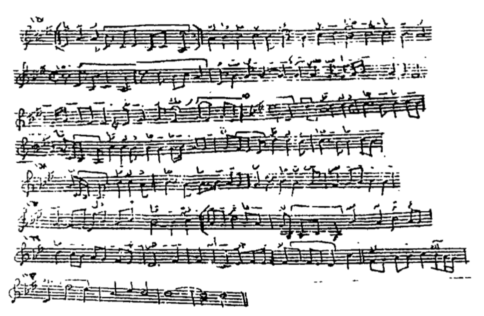
شكل رقم (١١)

المرونة الصوتية – النغمات الحادة

- بدأ الغناء بنغمة حادة **(فا')** والنموذج بشكل عام ذات جمل لحنية بنغمات حادة فقد وصل لنغمة السهم **(صول')**، وكان أداؤه للعبارات الطويلة ذات النغمات الحادة متصل، وذلك يرجع إلى استخدامه للتنفس العميق قبل البدء في غناء كل عبارة، فالتنفس السليم جعله يتحكم في مناطق الرنين **(رنين الرأس)** فكان بمثابة القوة الدافعة التي أستند عليها صوته أثناء الغناء.
- إظهار القلقلة في كلمة **(راقني – مبسمة)** والغنة في الميم المشددة في **(لما)**.

النموذج السابع : من م ١٤٩ أداء موقع ثم أداء حر

يا بدر أن واصلتني بالجفا ∴ ومت في شرخ الصبا مغرمك
قل للدجى مات شهيد الوفا ∴ فانثر على أكفانه أنجمك



شكل رقم (١٢)

الأداء الموقع والأداء الحر

- م ١٥٠ بدأ الغناء في **(يا بدر)** بأداء موقـــع ثـــم أنتقـــل إلى الأداء الحـــر **(Adlib)** ثم انتقل مرة أخرى للأداء الموقع بسهولة وعاد للمقام الأساســـي **(بياتي)** من م «١٥٥»، وقد حافظ على استمرار الخط الغنـــائي فـــي كـــل عبارة مهما كان طولها واختلاف نسيجها لاستخدامه للتنفس العميق كما لوح سهولة انتقاله من وإلى أماكن الرنين المختلفة، وضبطه للنغمة المتكررة.
- أدى النغمات الحادة والقفزات بدون قوة.مفتعلة، وهذا ساعد على عدم كســـو الخط الغنائي وتنميته.
- م ١٧١ ، م ١٧٢ راعي تساوى قوة الصوت في التسلسل السلمي الـــــهابط والصاعد.
- م ١٧٢ هبوط سلمي أدى بعده قفزة رابعة تامة بأداء ناعم ليـــــن بأســـلوب (Portamento) في كلمة «**أكفانه**»
- م ٤١٦٣ : م ٣١٦٥ راعى عدم الانزلاق الصوت إلى منطقة الزرو عنـــد أداء المد بالياء في العبارة الطويلة في كلمة «**شهيد**» كما راعى ذلك أيضـــاً في أداء الحروف الحقلي (أ – هــ – ع – ح – غ – خ)، كما لوحظ فـــي النموذج محافظته على مخارج الحروف العربية.

نتائـــج البحـــث :

فيما يلي سوف تقوم الباحثة بعرض ما توصلت إليه من نتائج بعد تحليل أسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة عنـــد «رياض السـنباطي» و «فريد الأطرش»:

رياض السنباطي (١٩٠٦ : ١٩٨١)	فريد الأطرش (١٩١١ : ١٩٧٤)
- صوت يتميز بالإحساس المرهف ولـه نبرة خاصة (رومانسي ودافـئ) ذات أداء تعبير.	- صوت يتميز بالحزن والشجن وله طـابع خاص، أداؤه تطريبي استعراض.
- مساحة صوته في القصيدة من مي إلـى مي ١.	- مساحة صوته في القصيدة من دور إلـى صول١.
- مغنياً وملحناً وعازفاً على العود.	- مغنياً وملحناً وعازفاً على العود.
- غنى على أنواع القصائد وكان يدخـل فيها إيقاعات الطرق الصوفيـة التـي تمتزج مع التركيبات اللحنية.	- أهتم بغناء القصائد العاطفية وكان يدخـل فيـها الإيقاعـات الشـعبية والألحـان التطريبية.
- لجأ للتطريـب فـي بعـض القصـائد الوطنية مثل : أغاني فرحة الاسـتقلال وخروج الملك (ثوار – يا حبنا الكبـير – مصر التي في خاطري).	- غنى للقومية اتلعربية (المارد العربـي) وللغربة (سنة وسنتين) والأداء تطريبـي في كل أعماله.
- كان مطرباً جماهيرياً وهو صغير ولكن مساره أخذ منحنى آخر فيما بعد فأتجه للعزف والغناء من خلال الميكروفـون بجانب التلحين.	- كان مطرباً جماهيرياً يتميز بـالحضور المسرحي وأداء الارتجـالات الغنائيـة طوال حياته الفنية، وكان يقيم حفـلات غنائية.
- تتلمذ على يد القصبجي فـي العـزف على العود.	- تتلمذ على يد السنباطي في العزف علـى العود.
- كفة التلحين لغيرة هي الراجحة.	- كفة الغناء عنده أرجح من تلحينه للغير.

رياض السنباطي (١٩٠٦ : ١٩٨١)	فريد الأطرش (١٩١١ : ١٩٧٤)
- حفاظ على التراث الموسيقى التقليدي في أداءه مع إضافة رصيد جمالي في الانتقالات اللحنية.	- يظهر ميله الشديد للغناء الشعبي لتطريبي والأغنية الراقصة في المقام الأول بجانب المحافظة على التراث الموسيقي التقليدي.
- البيئة والنشأة والوراثة كان لها انعكاساً كبيراً على إنتاجه الفني من تلحين وغناء (ألحان صوفية).	- البيئة والنشأة والوراثة كان لها انعكاساً كبيراً على إنتاجه الفني من تلحين وغناء (ألحان تطريبية).
- كان لا يكثر من أداء الحليات في غناء القصائد للمحافظة على رصانتها وأصالتها.	- كان يكثر من أداء الحليات حتى أنه كان يستغل أحرف المد والفتحة والضمة والكسرة والرباط والتقسيمات الداخلية في أدائها وذلك للتطريب.
- علاقته بالأغنية السينمائية من خلال التلحين.	- علاقته بالأغنية السينمائية تتمثل في الغناء والتلحين والتمثيل.

قائمـــة المراجـــع

١- سعيد أبو العنين، أسمهان: لعبة الحب والمخابرات - كتاب اليـــوم - دار أخبار اليوم - سبتمبر ١٩٩٦.

٢- صميم الشريف: السنباطي وجيـــل العمالقـــة - دار طـــلاس للدراســـات والترجمة - دمشق.

الأغنية العربية - منشورات وزارة الثقافة والإرشـــاد - دمشق ١٩٨١.

٣- كمال النجمي: الغناء المصري - مطربون ومستمعون - دار الهلال ١٩٩٦.

٤- محمود كامل وآخرون: التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي - سلسلة بريزم للموسيقى (١).

٥- نبيل شورة: قراءات في تاريخ الموسيقى العربية - القاهرة ٢٠٠٢.

٦- هنري فرمر: تاريخ الموسيقى العربية - ترجمة جرجس فتح الله.

الرسائل والأبحاث العلمية :

٧- ماجدة عبد السميع: أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز - خصائصه وسماته - بحث منشور إصدار فكر وإبـــداع - الجـــزء (١٨) مارس ٢٠٠٣ - مكتبة الأنجلو ٢٠٠٢.

٨- ناهد حافظ: الأغنية المصرية وتطورها خــــلال القـــرن التاســـع عشـــر والعشرين - رسالة دكتوراه - غير منشورة - القاهرة- كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان ١٩٧٧.

المتابعات

* الرسائل الجامعية

المتابعات



رسالة دكتوراه:

عبد العزيز شرف.. ناقداً

مصطفى عبد الوارث *

الدكتور عبد العزيز شرف .. ناقداً ، هو عنوان الرسالة التى نوقشت بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر (بإيتاى البارود) والمقدمة من الباحث عبد الوهاب عبد المقصود برانية لنيل درجة الدكتوراه، فى الأدب والنقد. وجاءت فى مقدمة وتمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة ، فالمصادر والمراجع.

يقول فى المقدمة : " ولا أظننى قادرا على الادعاء بأن البحث قدم الكلمة الأخيرة فى مجاله.. كما لا يمكن أبداً أن أزعم أن البحث وفّى د. عبد العزيز شرف ما يستحق من الدراسة، إذ مازالت هناك جوانب عديدة من فكر ناقدنا وأدبه تحتاج إلى باحثين جادين يجلّونها .. بما يتناسب مع مكانته النقدية والثقافية فى حياتنا المعاصرة".

وفى التمهيد يتناول النقد الأدبى؛ مفهومه ووظيفته ونشأته وتطوره ، فمن مفاهيمه أنه " دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة ، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجرى هذا فى الحسيات والمعنويات، وفى العلوم والفنون، وفى كل شئ متصل بالحياة"[1]. وأما وظيفته الأساسية فهى " تفسير" العمل الأدبى[2] بموضوعية وتجرد، فالناقد لابد له من الحيدة والإنصاف الذى من لوازمه ألا يميل إلى فكر أو اعتقاد مذهبى؛ فينصف من وافقه ويبخس ممن خالفه، بل عليه أن يتحرى الحقيقة مهما تكن مخالفة له فى الرأى ، ومباينة له فى المنزع والعقيدة، فيجليها فى صورتها وينزلها منزلتها.

وأما نشأته وتطوره ، فقد ألم الباحث إلمامة سريعة بنشأة النقد القديم قبل أن يقف أمام النقد الحديث الذى واكب النهضة الأدبية الحديثة، مرددا قول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى: " أصبح لنا نقدان ؛ نقد مؤسس على أصول النقد العربى،ونقد مؤسس على أصول النقد عند الغربيين ؛ إذ كان هناك أدبان أيضاً : " أدب يحتذى القديم فى أسلوبه وموضوعاته .. وأدب يستوحى الأدب الغربى ويقدره ..... ".

أما الفريق الأول فيمثله الشيخ حسين المرصفى، الذى ابتعث علوم العربية وطرائق النقد الأدبى التقليدى، بكتابه " الوسيلة الأدبية" ، وكان به رائد نقاد الأدب العربى الحديث، ثم الشيخ حمزة فتح الله بكتابه" المواهب الفتحية" . وهما معاً يمثلان حركة الإحياء النقدى فى نهضتنا الأدبية والنقدية الحديثة.

وأما الفريق الثانى فرائده خليل مطران الذى تجلت دعوته إلى التجديد فى مقدمة ديوانه " ديوان الخليل" فى المطالبة بالنظر إلى " جملة القصيدة فى تركيبها ، وفى ترتيبها وفى

---

* باحث أكاديمى وناقد.

تناسـق معانـيها وتوافقها على ندور التصور ، وغرابة الموضوع، ومطابقة كل ذلك للحقيقة" ومـن بعـده تابعه شكرى والعقاد والمازنى، وإن كانت مدرسة الديوان قد أسست لهذه الوحدة الفنـية علـى المسـتويين النظرى والتطبيقى. وكان طه حسين ممن أسهموا فى هذه الحركة التجديدية ، حيث دعا إلى ضرورة أن يكون الأدب صورة للحياة الجديدة والمعاصرة[٣].

وبعـد جماعة الديوان، ولدت جماعة " أبوللو" التى لعبت دورا فى الحركة النقدية كان امـتدادا لموجـة التجديد التى بدأها مطران وهيكل وطه حسين والديوانيون،وإن لم تنجب ناقدا فـى قامـة أى من هؤلاء الرواد ، كما يقول الباحث. وإن كانت الممارسات النقدية لرائد هذه الجماعـة – أحمـد زكى أبو شادى – فى أبحاثه ومقالاته ومقدمات دواوينه أو دواوين شباب الشـعراء قـد شكلت مادة نقدية تغذى عليها جيل النقاد الذين ينتمون بفكرهم إلى هذه المدرسه كالأسـتاذ أحمد الشايب والسحرتى، أو الجيل الذى يليه كالدكتور عبد العزيز شرف رائد ابوللو الجديدة، كما يصفه الباحث[٤].

وينـتهى الباحـث فـى هـذه الجزئـية إلى أنه إذا كان الرواد قد اقتحموا ميدان النقد، واسـتطاع الشـباب مـن بعدهم أن يطوروا الفكر النقدى، فلا يزال النقد فى حاجة إلى أجيال جديدة تواكب ما استجد من تطورات فى الحياة الإبداعية المعاصرة[٥].

وبعـد هـذا التمهيد ينتقل الباحث إلى الباب الأول : الدكتور عبد العزيز شرف حياته وثقافته ، وفيه فصلان : الأول : معالم حياته ومؤلفاته . والثانى : ثقافته وروافدها.
وبعده الباب الثانى عن " جهوده النقدية " وفيه ثلاثة فصول : الأول : منهجه النقدى، والثانى : التفسير الإعلامى للأدب، والثالث : القضايا النقدية والأدبية عنده.

منهجه النقدى :

يعرف الباحث المنهج بأنه التزام رؤية نقدية نحو موضوع ما أو نص أدبى يحتاج من الناقد إلى إبداء رأيه أو معالجته [٦]،ثم يقول :
فالدكـتور شرف لم يقصر منهجه النقدى على مذهب معين ، بل أقام هذا المنهج على مقاييس من مناهج ومذاهب عديدة، فتارة يستخدم الفن ، وتارة أخرى يستخدم مقاييس المنهج الواقعى، وتـارة ثالـثة يسـتخدم مقاييس المنهج التاريخي.. فعندما أقبل على دراسة كثير من الشعراء المحدثين .. كان يلجأ غالباً إلى الأخذ بمقاييس " المنهج التاريخي التعاقبي " .. حيث راح يُعنى بدراسـة شعر الشعراء طبقا لتتابعه الزمنى .. ومن ثم وجدناه يقسم دراسته عن الهمشري إلى ١- حـياة الشـاعر ٢- الرؤيا المصرية ٣- شاطئ الأعراف ٤- الرؤيا الإبداعية . فهو يحـاول رسم شخصية الشاعر الأدبية بآرائها وأفكارها هى،بحيث يجتهد فى نقل المحيط الذى نمـت فيه والتربة التى مهدت لهذا النمو .. ذاهباً إلى أن سيرة حياة أى شاعر هى شعره. ومـ

خـــلا ذلك مجرد هوامش. " فالشاعر لا يكون شاعرا ما لم يره القارئ بأجمعه، بكل أحاسيسه وكـــل أفكاره ، وكل أعماله، كأنما يضعه القارئ فوق راحة يده " كما يقول د. شرف فى كتابه " شـــاعرية الهمشرى فى ميزان النقد الأدبي " (٧) ومن ثم التفاته إلى أثر البيئة فى حياة المبدع وإبداعـــه . كمـــا أكثر د. شرف من ارتياد أسس المذهب الواقعي الذى ينهض على أساس من النظر إلى موضوع الأثر الأدبي ... مؤكداً دور الأدب فى المجتمع.

ويذهـــب الباحث إلى أن د. شرف لا يمكن تصنيفه حسب منهج نقدي محدد؛ إذ إنه لا يكـــاد يلتزم خطا نقديا واحدا عند تناول الأعمال الأدبية الموضوعة تحت مجهره النقدي، فهو أحيانا يهتم بالجانب اللغوي، وقد يلقى الضوء بإفاضة على الأديب نفسه،كما يهتم منهجه النقدي بالتوثيق التاريخي(٨) .

وفى نقده لا يتوقف د . شرف عند ضوابط منهج معين بمقاييس محددة.... لكنه كثيراً مـــا يستعين بالمنهج النفسي، وإن كان المذهب الفني الذى يتناول النص الأدبي من حيث روحه وموسيقاه وأصالته وعناصره وتجربته الشعرية هو الأكثر استعمالا فى نقده.

ومـــن الســـمات الـــتى تميز د. شرف فى نقده أنه لا يجزئ العمل الأدبي المنقود إلى عناصـــر منفصلة؛ من لغة وأسلوب ومضمون وصور بيانية... إذ الذى يعنيه هو الرؤية الفنية أو الـــرؤية الشعرية للعمل الأدبي ؛ لذا راح يكبِر الجمال الأدبي ويشيد بالمزايا الفنية والفكرية دون أن يـغفل ما فى النص من هنات داعيا إلى ضرورة تجنبها وتوقى الوقوع فيها. (٩).

معالم منهجه النقدي :

ترتكز هذه المعالم على محورين : معالم أسلوبية، ومعالم فنية..

أمـــا الأســـلوبية فتتمثل فيها عدة ظواهر ؛ منها: دعم آرائه بآراء الآخرين، وفى هذا يستشـــهد الباحـــث بالعديد من مواقف د. شرف يرجع فيه الرأي إلى صاحبه مدعما باستشهاده موقفه هو النقدي، وهذا التوجه من أهم وأجدى التوجهات العلمية لخدمة العلم.. وهو فى رأيى دلـــيل علـــى تواضع صاحبه كعالم، وعلى احترامه لغيره من العلماء، ناهيك عن ضرب المثل فـــى الأمانة العلمية شأن العلماء الكبار ؛ الأمر الذى يسهم بقدر كبير فى تعميق الفكر ، ويترك – كما يقول الباحث– انطباعاً بالثقة فى صاحبه (١٠).

ومـــنها : توالـــى الصفات ، والمقصود هو ذكر الموصوف ثم ذكر أكثر من صفة له قصـــداً إلى تحديد ملامحه وتقريبه للقارئ. ومنها : إيراد المترادفات ، والحرص على أصول اللغـــة وقواعدها ، وإن لذلك لسببا؛ ففي الوقت الباكر من حياته حفظ د. شرف قسطاً كبيراً من القـــرآن الكـــريم فى كُتاب القرية ، وكان فى مرحلتى التعليم الابتدائى والثانوى شغوفاً بالقراءة حـــتى ليســـتعير من مكتبة المدرسة كل يوم كتابا؛فيلفت نظر أمين المكتبة ويستدعيه ذات يوم

لـيقابل مدير التعليم فيناقش التلميذ الصغير ويجده واعيا مستوعبا لما قرأ ، وتكون جائزته منه مجموعة من الكتب العلمية والأدبية، يعتبرها د. شرف خير جائزة منحت له في حياته [11]،فلا غـرو إذاً أن يلاحظ الباحث أن الدكتور شرف "كان" مستقلا بشخصيته الأسلوبية،مُورداً بعضاً من لوازمه.

وأما المعالم الفنية فتحددها رؤية شخصية لفكرة " التعادلية " التي جعلها توفيق الحكيم مذهبه الفكري والفني، وبسطها في كتابه الذي صدر بهذا العنوان سنة ١٩٥٥ ؛ يقول : ".. كل حركة يجب أن تقابلها وتعادلها وتناهضها حركة ، كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوة .. الله وحـده هـو الواحد الأحد الكامل بذاته ، ومع ذلك أوجد بإرادته تعالى قوة أخرى مقابلة ، هي قوة الشيطان .. ، وخلق آدم واحداً صحيحا ، فكان وجوده سلبيا ، فصنع منه اثنين، ووجد آدم وحواء، وعندئذ اتخذ الوجود حركته الإيجابية .. قوة السلطان المطلق حركة سلبية ، ولابد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم؛ لتبدأ في المجتمع حياة إيجابية .. وهكذا ..وهكذا .. تلك هي التعادلية في جوهرها ".

ونـادى د. شـرف باتخـاذ " التعادلية " مذهباً فكريا وشعريا وفنيا ، إذ اعتبرها لأنها فلسـفة الحـركة المقاومة للجمود المذهبَ الأمثل الذي يواجه إفلاس المذاهب الأخرى في الفن والأدب [12] ، بل ويعود بها إلى جوهر الإسلام حيث يقوم على الملاءمة بين الدين والدنيا فلا يطغـى أحدهمـا على الآخر .. متأسيا بالحكيم الذي يرجع بها أيضاً في جوهرها إلى الإسلام، ويجـد أنـه المصـدر اللازم لها [13] . وهنا يتساءل الباحث : لماذا كانت"التعادلية " من بين المذاهب الفكرية مذهبا لـ " أبوللو الجديدة" – التي يرأسها د. شرف – وما دورها في الأدب والفـن ؟. ويجيب بأنه إذا كانت التعادلية تقوم على الثنائية ؛ أي وجود قوتين ، فإنها تتمثل في الأدب خير تمثيل؛ إذ الأدب في حقيقته يقوم على قوتين إحداهما قوة التعبير والثانية التي يجب أن تقابلهـا وتوازنهـا وتعادلها هي قوة التفسير [14] . يقول د . شرف : " الشعر في التعادلية يـريد بضـونه أن يطرق أبواب التفكير والمشاعر، وينمي ملكة التخيل والتأمل، ويجعلنا أيضا نحـيا حياتيـن : حياة الواقع الأرضي وحياة الفكر العلوي " من كتابه : " الوحدة والتنوع في الأدب العربي المعاصر " ص ١٣٢.

فالتعادلـية فـي الأدب والشـعر عند د . شرف – كما يقول الباحث – تحقق عنصر الـتوازن بيـن متطلـبات الإنسان المادية والمعنوية التي يتغياها من وراء الفن بعامة والشعر بخاصـة [15] . إن للتعادل عند د . شرف أداته الفعالة التي يستخدمها دائما في كل محيط؛ في العلـم والأخـلاق والفـن والفكر والسياسة والاقتصاد ، وفي اللغة أيضا، هذه الأداة هي " رد الفعل" [16] .

التفسير الإعلامي للأدب

يذهـب الباحث إلي أن لعبد العزيز شرف جوانب عطاء متعددة يخص منها ما انصبت علـيه أطروحـته وهـو الجانب النقدي منه،ويذكر أنه وضع نظريات جديدة في النقد، مثل " نظـرية التفسير الإعلامي للأدب " والرؤيا الإبداعية عند شاعر أو أديب .. مضيفا أن الجانب الإبداعـي والجانـب الصـحفي والإعلامي في انتظار دراسات جادة ومتميزة تبرزها وتسلط الأضواء عليها.

وتقـوم نظـرية التفسـير الإعلامـي للأدب عند د . شرف علي عدة عناصر؛ هى : (المرسِـل) أو الأديـب ، والرسالة الإبداعية ، و(المستقبِل) أو الجمهور المتلقي ، والتأثير ، والموقف الاتصالي ، والهدف ،ووسائل الاتصال الأدبى .

ويقتضي الوقوف عند كل عنصر من هذه العناصر السبعة الإفادة من المناهج المختلفة فـي دراسـة الأدب ؛ ولذا لا يكتفي د . شرف في دراسة الأديب (المرسل) بالمنهج المستمد مـن علوم الطبيعة لمعرفة المؤثرات الذاتية التي عملت في تكوينه.. بل يري حتمية الإفادة من المـنهج الاجتماعى ومنهج التحليل النفسى .. إذ من الضرورى للناقد معرفة كل المؤثرات في شخصـية الأديـب وطبيعـته وفـنه ؛ حتـي يمكـن توصـيفه توصـيفا شموليا والوصول إلي أعماق رسالته الإبداعية [١٧] .

وعن **الرسالة الإبداعية** ، التي هي مجموعة العناصر التي تؤلف في مجموعها العمل الأدبـى ؛ أي المادة والشكل والتعبير ، والمادة هي قوالب البناء الحسية من أصوات وألفاظ ، والشكل هو ترتيب هذه القوالب وتنظيمها علي نحو معين ، والتعبير هو ما تنطوي عليه المادة المنظمة من انفعالات وصور وأفكار وأخيلة كما يقول الباحث ، وما تتركه من أثر – عن هذه الرسـالة الإبداعـية يقرر د . شرف : " عندما يأخذ الأديب علي عاتقه عملية الإبداع لا تكون الرسالة من خليط من المناظر والأصوات اعتباطا.. ".

أما **المستقبل** (المتلقي) فهو عند د. شرف الطرف الذي يمنح العمل الفني قيمته التي تكمـن أساسـا فـي قدرته علي محو شتي الفواصل بين الناس لكي يحقق ضربا من الاتحاد الحقيقـي بيـن الجمهور والفنان ، فإذا حدث ذلك كنا بإزاء عمل فني يصدُق عليه لفظ " الفن بحق " ، وإلا فإننا لسنا بإزاء عمل فني بمعنى الكلمة [١٨] .

وهـذا الأمـر يجعلـنا نحن نتساءل عن طبيعة المستقبِل المقصود ، فتأتينا علي الفور إجابـة د. شرف التي تري ضرورة أن يكون المرسل والمستقبل واقعين في إطار دلالي واحد حـتى يمكّـن التواصـل بينهما[١٩] . ولعله من المناسب أن نذكر هنا الآن تساؤل د . شرف : كـيف يتهـيأ لـنا أن نعـرف ما إذا كانت العواطف التي تثيرها (قصة أو قصيدة) في نفس المتلقـي مشـابهة للعواطف التي استشعرها الفنان نفسه ؟ وتقريره في الجواب أن الفن ليس

تعبـيرا عـن انفعـالات الفـنان بقدر ما هو براعة خاصة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدي الآخريـن، عـن طـريق وسائل فنية قد يبتدعها لهذا الغرض .. وليس يكفي أن يكون الفنان مشـبوب العاطفـة حتى تجئ أعماله عامرة الشخصية و الأصالة والموهبة، فليست الإبداعية مجـرد عاطفة أو انفعال بل هي صنعة ومهارة . وفي رؤيته هذه يقبس د . شرف من مشكاة فكر ابن سينا ويتوحدان في النظر. (انظر مصادر الإبداع الفني عند ابن سينا . فكر وإبداع – جـزء ١٧) .

ومن عناصر النظرية عند د .شرف : **التأثير الجماهيري** ، ويشترط للاعتراف به أن يكـون تأثـيراً حـراً ، غـير مقيد بقيود التوجيه أو الإلزام، بعيدا عن التستر وراء الدعوات المذهبـية .. إذ القصـد في الأداء الفنى والمباشرة يفقدان الرسالة الأدبية أهميتها .. إنما يكون العمـل الفنى ذا رسالة خالدة حينما يجسد الأديب تجربته دون أن يملي علي المتلقي أفكاره أو يحـدد له غايـته .. بـل عليه أن يترك القارئ يتوصل إلي الحقائق من خلال مطارحة النص الأدبي .

ومـنها : **الموقـف الاتصـالي** .. ويقصـد بـه الظروف المحيطة بكل من المرسل والمسـتقبل، والتـي بـناء علـيها أو بسبب منها تحدث الاستجابات؛ الإبداعية من المرسل، والتواصـلية الانفعالـية والتفسـيرية من المستقبل . وغني عن البيان أن هذه الاستجابات إنما تعـتمد علـي محصلة العوامل الشخصية والقوي الثقافية التي يمثلها كل شخص في الموقف ، فالأديـب والمتلقـي يخلـع كل منهما علي الأشياء من المعاني ما يتفق وخبرته وطريقة فهمه للحـياة ، ومـن هنا تتبلور مسئولية الأديب في أن تحتل رسالته الإبداعية من المستقبل بؤرة الشعور .

أمـا **الهـدف** .. فلابـد لكل شئ من هدف ، وعلي الأخص إذا كان عملية اتصالية ، والأدب عند د. شرف عمل اجتماعي ، بمعني أنه يشتق أحداثه ومواقفه من البيئة الاجتماعية ، ومـن الثقافة السائدة ، وعندما يأخذ شكلا أو نوعا أدبيا فإنما يريد أن يقدم أفكاراً تتفاعل مع الحـياة .. ومن هنا كان علي الأدب عند د. شرف أن يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه المختلفة[٢٠] .

وأمـا العنصـر السـابع والأخـير؛ **وسائل الاتصال** ، فيري د . شرف أنها تعددت وتنوعـت حسـب تـتابع الحضـارات بدءا من الحضارة السمعية، مرورا بحضارة التدوين فالحضـارة الطباعـية ، فحضـارات التلغراف والتليفون ، فالسينما والإذاعة والتلفزيون إلي حضارة الالية الذاتية [٢١] .

ومـن تأمله لهذه الوسائل يتوصل د . شرف في منهجه الإعلامي إلي ان " الوسيلة هـي الرسالة في الإبداع الأدبي.. " . يقول الباحث : ولعل أهم ما يجب ملاحظته .. في هذا

الصـــدد أن ناقدنا لم يغفل الأثر القوي والرائد للتراث العربي والإسلامي في الاهتمام بالوسائل الاتصـــالية فـــي عملـــية الإبـــداع الفني حيث ألقي بظلاله وأضوائه علي تلك الأهمية لوسائل الاتصـــال ، فكـــان فى ذلك كالمرشد للمنهج الإعلامي .. الذي دعا إليه ناقدنا واحتفل به أيما احتفال [٢٢] .

إلي هنا أكتفي من الرسالة بما فصلت، وأشير إلي بقيتها باختصار :

ففـــي الفصـــل الثالـــث من الباب الثاني تناول الباحث القضايا الأدبية والنقدية عند د . شـــرف وجـــاء فـــي أربعة مباحث؛ أولها : مفهوم الأدب ووظيفته . والثاني :مقومات العمل الأدبـــي وتشمل خمسة عناصر هي : العاطفة والفكرة والخيال والصورة الأدبية والموسيقي . والثالث قيمة الذوق في العمل الأدبي. والرابع : المذاهب الأدبية والنقدية .

وفـــي الباب الثالث يتناول الباحث د . شرف وقضايا الإبداع الأدبي،وجاء هذا الباب في فصلين ؛ أحدهما : قضايا الإبداع الشعري ، والثاني:قضايا الإبداع القصصي والمسرحي .

وفـــي ذلـــك يحـــدد الباحث مكانة الدكتور شرف النقدية ويشرح رؤاه، حتى يصل إلي خاتمـــة بحـــثه فيقدم لنا النتائج التي استخلصها ومنها : أن د . شرف لم يقصر منهجه النقدي علـــي مذهـــب معين بل أقام هذا المنهج علي مقاييس من مناهج ومذاهب عديدة حيث يوظف مقايـــيس المـــنهج التاريخي مرة ومقاييس المنهج الواقعي مرة أخري ، ويهتم بالجانب اللغوي ثالثة،وقد يلقي الضوء بإفاضة علي الأديب نفسه. وقد سلفت الإشارة إلى ذلك. ومنها أنه يعتمد في النقد الذوقي علي تخيل الجو النفسي للنص ؛ إذ بغير هذا التخيل يكون التقدير ناقصا .

ومـــنها دعوة د. شرف إلي ضرورة أن يكون الشعر نابعا من شخصية الشاعر سواء كانت التجربة ذاتية أم كان يصور انطباعاته نحو الأشياء ، وهي دعوة تُفعل المنهج الإعلامي الذي اشتهر به .

ومنها دعوته إلي استلهام القران الكريم في الشعر الحديث،فالقرآن في رأيه بما يشتمل في ثناياه من إيقاع موسيقي يفتح ابواب الاستلهام علي مصـاريعها لطالبي التجديد

ويختـــتم الباحـــث رسالته بقوله : ' إن د . شرف سيظل عرضه للدراسة والبحث في مواطن كثيرة من أدبه حين يوفق لذلك باحثون جادون معنيون بأدبه وفكره .

أشـــرف علي الرسالة أ . د . محمود علي السمان عميد كلية اللغة العربية سابقا والأستاذ غير المتفرغ بها .

وناقشها أ .د . صفوت زيد رئيس قسم النقد والأدب بالكلية .

أ . د. محمود عباس وكيل كلية اللغة العربية بالمنوفية .

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٣٧

• مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة ٣٩٣٩١٩٢٠

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس ٤٨٣٣٣٠٢٠

• مكتبة دار البشير بطنطا
٢٣ ش الجيش عمارة الشرق ت ٣٣٠٥٥٣٨٠

• مكتبة الآداب
٤٢ ش الأوبرا القاهرة ت ٣٩٠٠٨٦٨ ـ ٣٩١٩٣٣٧

• مكتبة دار العلم
الفيوم ـ حي الجامعة. ت: ٣٤٥٨١٢

رقم الإيداع	٥٥٤٧ / ٢٠٠٣

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت ٧٧٩٧٥٥٠

نــــور
لأعمـال الكمبيوتـر

حسن عبد الحليم
ت ٧٤٢٠٤٧٨٠

FIKR WA IBDA'

No . (21)

OCT 2003

